Das Schloß Bellevue

und seine Stellung in der Architekturgeschichte Berlins.

Inauguraldissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde
einer Hohen Philosophischen Fakultät

der

Vereinigten Friedrichs-Universität
Halle–Wittenberg

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

vorgelegt von

Hans Hackmann
aus Berlin.

Halle a./S. 1915.

Dem Königlichen Hausbibliothekar

Dr. Bogdan Krieger

in Verehrung und Freundschaft gewidmet.

Referent: Prof. Dr. W. Waetzoldt.
Dekan: Prof. Dr. Brockelmann.

Vorwort.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, an dieser Stelle allen denen meinen Dank auszusprechen, die mich bei der vorliegenden Arbeit durch ihr freundliches Interesse und Entgegenkommen unterstützt haben. Vor allem dem Kgl. Hausbibliothekar Herrn Dr. Bogdan Krieger, der mir stets mit Rat und Tat zur Seite stand, dem Herrn Oberhofbaurat Geyer von der Schloßbau-Kommission und auch ganz besonders Herrn Hofbaurat Kavel, dessen Liebenswürdigkeit ich noch nach Abschluß des Manuskripts die Kenntnis und richtige Verwertung einiger wichtiger Entwürfe für das Schloß Bellevue aus dem 18. Jahrhundert verdanke; ferner den Herren des Geh. Staatsarchivs und des Kgl. Hausarchivs und Herrn Ernst Frensdorff, welcher mir in freundlicher Weise einige Abbildungen aus seinem Besitze zur Verfügung stellte.

Der erste Teil der Abhandlung gibt aus dem Aktenmaterial nur die notwendigen, stilistisch wichtigen Ergänzungen zu den Resultaten der in der Einleitung genannten Publikationen. Um in dem Rahmen dieser Arbeit zu bleiben, mußte von einer zusammenfassenden Darstellung des gesamten Verlaufes der Baugeschichte des Schlosses Bellevue Abstand genommen werden.

Berlin-Friedenau, im Oktober 1915.

Hans Hackmann.

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung . . . . . 7— 9

I. Teil.

Baugeschichte des Schlosses Bellevue . . . . . 9—32
1. Bauentwicklung, Baumeister, stilistische Veränderungen . . . . 9—24
2. Baugeschichtliche Beziehungen . . . . . 24—32

II. Teil.

Stellung und Bedeutung des Schlosses Bellevue in der Architekturgeschichte Berlins . . . . . 32—84
1. Vereinigung der zwei Hauptströmungen seit der Renaissance . 32—52
a) Zusammenhang mit der klassischen Richtung . . . . . 32—43
b) Zusammenhang mit dem Barock . . . . . 43—52
2. Stellung im Klassizismus im besonderen . . . . . 52—84
a) Einteilung des Klassizismus für die Kunstgeschichte Berlins 52—53
b) Charakterisierung der beiden Epochen . . . . . 54—84
aa) Klassizismus der dekorativen Empfindung . . . . . 54—69
bb) Klassizismus der Gesetzmäßigkeit . . . . . 69—84

Anhang I: Zusammenstellung der Kosten für den Bau und die Erhaltung des Schlosses 87

Anhang II: Beschreibung des ehemaligen Inventars des Schlosses Bellevue . . . . . 88—93

Literatur- und Quellenangabe . . . . . 94—95

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546024_0096

Tafel I: Das Königliche Schloß Bellevue
Vorderseite

Das Schloß Bellevue hat in den zahlreichen kunstgeschichtlichen Arbeiten über die Architektur Berlins auffallenderweise bisher noch keine eingehende kritische Untersuchung und Behandlung gefunden.

Die Ursache dieser Vernachlässigung mag darin zu suchen sein, daß das Bauwerk als Lustschloß einen äußerlich wenig imposanten Eindruck macht, oder vielleicht auch in dem Umstand, daß die Fäden der kunstgeschichtlichen Verknüpfung und Beziehung nicht so ohne weiteres zu entwirren sind, so daß auch dieses Denkmal der Kunstgeschichte — unter den Sammelbegriff des „Klassizismus" gestellt — für eine eingehende stilistische Untersuchung nicht mehr interessant und typisch genug erschien.

So ist es denn nicht weiter verwunderlich, wenn — wie beispielsweise in dem Werke Osborns[1]) — das Schloß Bellevue nach dem Brandenburger Tor oder sogar erst nach dem Charlottenburger Mausoleum seine Erörterung in der Reihe der klassizistischen Bauten Berlins finden konnte.

Als einzige Publikation größeren Umfangs über das Schloß liegt eine wertvolle, grundlegende Arbeit von Bogdan Krieger vor, in der aber die stilistischen und kunsthistorischen Fragen keine Berücksichtigung gefunden haben, da sich der Verfasser auf das rein Baugeschichtliche und Kulturhistorische beschränken wollte.

Der Aufsatz in Borrmanns Bau- und Kunstdenkmälern Berlins, welcher, bei manchen Ungenauigkeiten, im großen und ganzen nicht über die Konstatierung des Tatsächlichen hinausgeht, und schließlich eine kurze Abhandlung ähnlichen Charakters von Peter Wallé im „Bär"[2]), lassen alle in kunstgeschichtlicher Hinsicht wichtigen Fragen unberührt.

So oft in der bildenden Kunst die Antike zum Vorbild gedient hat, so oft ist sie jedesmal anders aufgefaßt und verarbeitet worden. Und nicht nur die einzelnen Länder, sondern sogar die verschiedenen Orte — wie nachher für Berlin gezeigt werden soll — haben selbst wieder ihre eigene Note, welche meist ihren Stempel von den künstlerischen Individualitäten erhält, die für ihre Epoche maßgebend gewesen sind.

Jene teils lokalen, teils individuellen, direkten oder indirekten Beziehungen in Auffassung und Verwertung des Vorbildes der Antike, muß man als Grund dafür ansehen, daß die gesamte Epoche des Klassizismus

[1]) Max Osborn: Berlin.

[2]) Zeitschrift „Der Bär", Jahrg. XIII, 1886/87.

nicht als ein in sich abgeschlossenes Ganze dasteht. Und der eklektische Geist des 18. Jahrhunderts kann unter anderem als eine Ursache mitbezeichnet werden für die Schwierigkeit in der Aufhellung der genannten Beziehungen bei vielen Bauwerken dieser Zeit.

Jedoch die Fragestellung nicht nur nach dem objektiven Tatbestande, sondern nach dem jeweiligen Ursprung und größeren Zusammenhang bei einem jeden Denkmal der Kunstgeschichte, verbürgt überhaupt erst das richtige Verständnis und die Auffassung des Objekts als Teil eines Ganzen, wodurch selbst das scheinbar Geringfügigste in völlig anderes Licht gerückt wird. Ein bloßes Konstatieren der einzelnen Tatsachen an sich kann nie das eigentlich Wertvolle und Erschöpfende einer Geschichtsbetrachtung

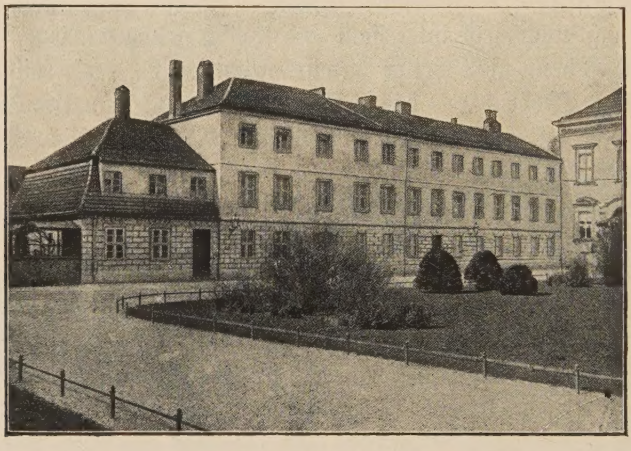


Bild 1. Linker Flügel des Schlosses Bellevue.

beanspruchen, das erst — wie gesagt — im Aufdecken des jeweiligen größeren Zusammenhangs zu suchen ist. Durch solche Betrachtungsweise, gleichsam von höherer Warte aus, wird dem Zufälligen des einzelnen Ausschnitts seine Haltlosigkeit genommen, und man kann erkennen, wie das Wechselnde der Stilerscheinungen ein Phänomen ist, das unter einem einheitlichen größeren Ganzen begriffen und gewertet werden muß.

In unserem Falle soll versucht werden — ausgehend von dem Schloß Bellevue als Einzelobjekt — das Einheitliche im Mannigfaltigen der verschiedenen Erscheinungen des Klassizismus in den Bauwerken Berlins aufzudecken, und damit auch dem Schloß Bellevue seine Stellung anzuweisen, die es im Hinblick auf die Baustile vorher und nachher für die Kunstgeschichte bedeutsam macht.

Unter diesen Gesichtspunkten aufgefaßt, gliedert sich die vorliegende Arbeit in zwei Teile, in die Erörterung der baugeschichtlichen Prämissen des Schlosses Bellevue sowie seiner stilistischen Beziehungen als Grundlage, und in die Einordnung des Bauwerks in die Architekturgeschichte von Berlin.

Etwa vor 200 Jahren war das Gebiet an der Spree, das heute das Schloß Bellevue und den zugehörigen Park bildet, noch unbebautes Gelände, vom Tiergarten, dem Spreelauf und ausgedehnten Wiesenflächen begrenzt. Im Jahre 1718 wurde vom König Friedrich Wilhelm I. ein Teil I. 1

Bild 2. Rechter Flügel des Schlosses Bellevue.

des jetzigen Besitzstandes dem Refugié Bechier Fayé zur Anlegung einer Maulbeerplantage überlassen.

Die Besitzer des Grundstückes wechselten häufig, bis es Knobelsdorff im Jahre 1746[1]) erwarb, um sich dort ein kleines Landhäuschen anzulegen, das noch heute mit einem dem Pesne zugeschriebenen Deckenfresko vorhanden ist. Er vergrößerte den Besitz um mehrere Morgen. Nach seinem Tode ging es in die Hände des Weinhändlers Pompérac, danach in die des Traiteurs Dortu über, der es 1764 an den Kommerzienrat Schneider verkaufte, welcher an der Spree ein Fabrikgebäude errichten ließ. Diese Tatsache muß bemerkt werden, da der für die Fabrik bestimmte Bau nach

[1]) Auch Nicolai gibt die falsche Jahreszahl 1743. Vgl. Fol. 180 a. a. O.

einigen Umänderungen zu dem einen am Wasser gelegenen Flügel des Schlosses benutzt wurde. 1771 mußte der Kommerzienrat Huber als Gläubiger das Grundstück übernehmen, verkaufte es aber noch im selben Jahre an den Minister von der Horst, von dem es 1772 weiter in den Besitz des Hofrats Bertram überging.

Von diesem erwarb es am 14. Oktober 1784 der Prinz Ferdinand von Preußen mit sämtlichen Wohn- und Wirtschaftsgebäuden für 20000 Taler. Von ihm wurde der Komplex verschiedentlich um ein beträchtliches Stück vergrößert, so daß das Grundstück mit diesen Erwerbungen schließlich die Ausdehnung erhielt, die es bis auf kleine, später wieder abgetretene Stücke noch heute besitzt.

Für jedes Bauwerk ist sowohl der Platz wie auch die architektonische Umgebung von größter Wichtigkeit[1]), da durch diese gewöhnlich die ganze Anlage ihre Bestimmung und Notwendigkeit erhält. In unserem Falle ist es wichtig, zu wissen, daß beim Kauf des Grundstücks der Baumeister das an der Spree gelegene Fabrikgebäude vorfand und nicht abreißen lassen wollte, weil er der Ansicht war, es mit einigen Änderungen für den Schloßbau als Flügel verwenden zu können. Die sich aus dieser Sparsamkeit ergebenden Konsequenzen werden wir nachher bei der architektonischen Bewertung noch zu beleuchten haben. Durch eine derartige Maßnahme wurde vor allen Dingen die Lage des Hauptgebäudes in seiner Richtung bestimmt. In einem Schreiben[2]) vom 19. März 1785 sagt der Prinz: „Es verbleibt bei dem Platz, den Ich zwischen dem Fabriquen-Gebäude und der Meyerey-Scheune[3]) gewählt habe, worauf also das Haus zu stehen kommt, und der Bau, sobald es die Witterung zuläßet, anzufangen ist."

Die stilistisch wichtige Folge dieser Bestimmung war die, daß damit für die Grundrißgestaltung die französische Form notwendig wurde, d. h. die Bildung des cour d'honneur vor dem Schloß durch Anfügung eines zweiten symmetrischen Flügelbaues. Ausgeschlossen wurde dadurch weiterhin die Form des Triliniengrundrisses mit der Gleichwertigkeit der drei Baukörper.

Die Gestalt des Schneiderschen Fabrikgebäudes kann man sich recht gut im Grundriß und Aufriß nach alten Situationsplänen und Stichen wieder vor Augen führen. Der im Jahre 1765 von der Akademie der Wissenschaften edierte Plan[4]) über den Tiergarten zeigt uns ziemlich zuverlässig

[1]) Vgl. W. Waetzoldt: „Einführung in die bildenden Künste", S. 2.

[2]) Rep. XIV. F. Berlin. Prinzl. Archiv XXI, 22—23.

[3]) Neben dem Landhäuschen des Knobelsdorff befindlich. (Vgl. den Plan vom Tiergarten aus dem Jahre 1765.)

[4]) In der Ministerial-Bau-Kommission (Plankammer).

Tafel II: Gartenseite des Schlosses Bellevue

die Gestalt des Gebäudes, das in den Proportionen dreimal so lang wie breit ist. Das Gebäude wurde dann von dem späteren Besitzer von der Horst, der das Grundstück, wie erwähnt, 1771 erwarb, in einigen Teilen ausgebaut. Da dieser nun seinen Besitz bereits im folgenden Jahre wieder verkauft hat, so ist demnach 1771[1]) als das Jahr anzunehmen, in welchem der Bau die Gestalt erhielt, die der Prinz Ferdinand bei seinem Erwerb vorgefunden hat.

Bei der Änderung wurde das Gebäude etwa um ein Breitmaß verlängert, wie es aus dem im Jahre 1782 erschienenen Lichtschen Plan[2]) vom großen und kleinen Tiergarten und dem noch im Schloß befindlichen Situationsplan zu ersehen ist. Den Aufriß geben uns einige Stiche aus jener Zeit wieder, die bei aller Winzigkeit und relativen Ungenauigkeit in den Einzelangaben die Hauptgliederung doch übereinstimmend erkennen lassen. So u. a. de Haller: Sites pittoresques[3]), und besser noch ein Gouache-Gemälde des Alberti vom Jahre 1787[4]). Zur Kontrolle möge dienen der Situationsplan vom Tiergarten 1791—93 und der von G. Koeber aus dem Jahre 1840[5]).

Alle Ansichten zeigen einen — nicht wie bisher angenommen wurde — aus drei, sondern aus zwei Stockwerken bestehenden Bau mit einem gebrochenen Mansardendach, eine Art von Bedachung, welche in Berlin nach französischem Vorbild, besonders während des Zeitraums von etwa 1740 bis 1820[6]) häufige Anwendung fand.

Die Änderung in drei Stockwerke wurde erst später im 19. Jahrhundert vorgenommen. Damals erreichte der Schneidersche Bau, an dem Hauptgebäude des Schlosses gemessen, mit dem Scheitel die Höhe des Kranzgesimses. Wenn nun schon ein Zeitgenosse des Prinzen, der Graf Lehndorff, von „défauts d'architecture" in seiner Kritik über das Schloß spricht, so ist der Grund schwerlich allein darin zu suchen, daß durch die Übernahme des bestehenden Fabrikgebäudes nicht einmal die Stockwerke in den Flügeln und dem „corps de logis" ausgeglichen werden, um eine gleiche Höhe zu erzielen, sondern, daß auch in der Anreihung der Baukörper aneinander Ecken und Winkel entstanden, die eine einheitliche Kontinuität des Grund-

[1]) Nicolai führt irrtümlich 1773 an (S. 180); Vgl. dazu P. Wallé: Bär X, S. 217 (auch 1773).

[2]) Im Besitz der Ministerial-Bau-Kommission.

[3]) Kartensammlung der Kgl. Bibliothek: Y 51035.

[4]) Abb. Ein Stich im Märkischen Museum und in der Kgl. Bibliothek: Y. 12425.

[5]) Beide im Besitz der Ministerial-Bau-Kommission.

[6]) Vgl. die Abbildungen: „Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins." 1908. Nr. 4, S. 74.

risses trotz der Füllungen vermissen lassen. Als Vorzug der französischen Grundrißbildung galt damals im 18. Jahrhundert die bequeme und praktische Verbindung der Räume untereinander, besonders in der Anlage von Treppen und Korridoren für das Dienstpersonal. Wahrscheinlich ließ unser Architekt in diesem Sinne auch bei Bellevue in der untektonischen Verbindung der Flügel mit dem Hauptgebäude durch Treppen für die Dienerschaft vor allem die praktische Rücksicht walten.

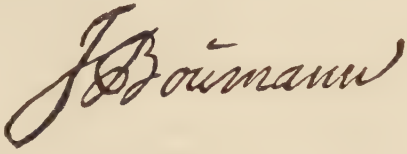
Im Jahre 1786 gelangte die Anlage des Schlosses mit dem zweiten symmetrischen Flügelbau und den ihm gegenüber gelegenen Stallungen zum Abschluß.

Bisher wurde allgemein Georg Friedrich Boumann als Erbauer des Schlosses Bellevue angenommen[1]). Wallé allerdings macht hinter dem Namen ein Fragezeichen und glaubt — gelegentlich der Jubiläumsausstellung der Akademie von 1886, wo die Pläne mit der Signatur Boumanns ausgestellt waren — sie doch diesem „unbedeutenderen Architekten absprechen und dem begabteren Unger" zuschreiben zu müssen. Vielleicht ist eine Notiz Nicolais für diese Ansicht maßgebend gewesen, der in seinem berühmten Werk über die Residenzstädte Berlin und Potsdam (S. 53) sagt, daß Unger die Zeichnungen zu den Stirnwänden der meisten seit 1768 auf kgl. Kosten gebauten Häuser gemacht habe.

Das eine wie das andere ist nicht zutreffend, sondern die Entwürfe stammen von einem anderen Boumann: Michael Philipp (Daniel) B., der in den Darstellungen der Kunstgeschichte Berlins neben dem genannten Georg Friedrich kaum eine Rolle spielt, und bisher noch nicht in seiner Verwandtschaft und Beziehung zu den beiden bekannten Boumann (Johann, dem Vater, und Georg Friedrich, dem Sohn) fixiert worden ist. Es liegt nahe, daß Nicolai, auf dessen Angaben die meisten nachfolgenden Autoren fußen, wie an vielen anderen Stellen[2]) so auch über die Boumann ungenaue Notizen gegeben hat, was in jedem einzelnen Falle noch nachgeprüft werden müßte. Um ein Beispiel zu geben, heißt es bei Nicolai, sowie auch bei Borrmann, daß der Bau der Kgl. Bibliothek von Georg Friedrich, dem Sohn, ausgeführt worden sei. Das Schreiben vom 29. Juli 1774[3]) an den König wegen Beschaffung des Holzes ist nicht, wie Borrmann meint, von Georg Friedrich Boumann, sondern von seinem Vater signiert.

[1]) Vgl. u. a. P. Wallé a. a. O. — Borrmann nennt keinen Architekten.
[2]) Vgl. R. Borrmann a. a. O., S. 103.
[3]) Geh. Staatsarchiv Acta Forstdep. Kurmark. Tit. XXX, 24, S. 123.

Mit Hilfe der folgenden aus den Akten des Geh. Staatsarchivs entnommenen Signaturen ist künftig eine Unterscheidung der drei Architekten für jeden einzelnen Fall leicht durchzuführen. (Bild. 3):

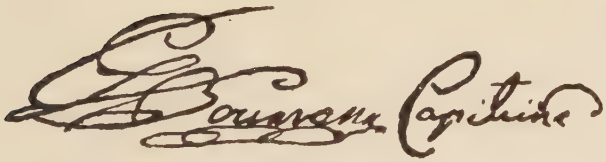


(Aus dem Geh. St. Arch. Forst. Dep. Kurmark.)

Johann Boumann.

(Signatur auf einem Schreiben vom 14. März 1785.)
(Rep. XIV. F. Berlin. Prinzl. Archiv XXI, 22.)

Michael Philipp Boumann.



(Geh. St. Arch. Forst. Dep. Kurmark. Tit. XXX, Vol. 6. 26. Oktober 1776.)

Georg Friedrich Boumann, Capitaine.

Bild 3.

Was übrigens die Ausführung des Bibliothekbaues anbelangt, die sich ja bis in das Jahr 1780 hinzog, so kommt schon nach einer Notiz aus dem Jahre 1778[1]) Georg Friedrich Boumann als Architekt nicht in Betracht. Es heißt dort: „Uns ist bekannt gemacht worden, daß der Herr Boumann (Capitaine) mit Ew. Kgl. Majestät Bauten allhier nichts mehr zu tun haben soll[2])."

Nun liegt die Frage nahe, ob vielleicht seit Nicolai überhaupt eine Verwechslung der beiden Boumann stattgefunden hat, wonach Michael Philipp als der bedeutendere zu gelten hätte, zumal ja der andere Boumann von Beruf Artillerieoffizier war; eine Kombination zweier Stellungen,

[1]) Geh. Staatsarchiv ibid. 15. Januar 1778.
[2]) Vgl. ibid. 24, Vol. 6, 1777/78, S. 112.

die allerdings in der damaligen Zeit häufig vorkam. Wichtig für unsern Fall bleibt jedenfalls, daß nicht Georg Friedrich, sondern Michael Philipp Boumann derjenige gewesen ist, der die Entwürfe für das Schloß Bellevue ausgeführt hat.

Die Personalien und verwandtschaftlichen Beziehungen der verschiedenen Boumann lassen sich aus folgenden Bestallungsakten des Geh. Staatsarchivs feststellen.

In den Büchern über „die Bestallung der Räthe bey dem Ober-bau-Departement" findet sich ein wichtiges vom 16. Januar 1777 datiertes Schreiben[1]):

„Durch das Absterben(!) des Ober-Bau-Direktors Boumann (sc. Johann B.) ist bei Ew. Kgl. Majestät Ober-Bau-Departement allhier die Stelle eines Ober-Bau-Raths vacant geworden. Die zu derselben gehörenden Arbeiten haben Wir bis dahin unter die übrigen Ober-Bau-Räthe, so gut möglich gewesen, vertheilt und Bedenken getragen, bey Ew. Kgl. Majestät zu Wiederbesetzung dieses Postens jemanden in Vorschlag zu bringen, weil wir gehoffet, daß dem neuen Ober-Bau-Direktor diese Stelle mit conferiert werden würde.

Wir vernehmen aber, daß J. Kgl. Majestät keinen Ober-Bau-Direktor zu ernennen sondern allergnädigst geruht haben, des Verstorbenen ältesten Sohn, den bey dem ersten Artillerie Regiment stehenden Capitain Boumann (sc. Georg Friedrich) die Ausführung derer hiesigen Bauten aufzutragen und das Ober-Bau-Direktor Gehalt von 600 Rth. dafür beyzulegen, solange allhier gebaut wird.

Die Ober-Bau-Raths Stelle ist also hierdurch nicht besetzet, sondern noch vacant geblieben."

Vorgeschlagen zur Besetzung dieses Postens wurde der bei der Kriegs- und Domänenkammer in „Tractament" stehende Bau-Inspektor Vatteri. Bei diesen Verhandlungen erfahren wir zugleich einige wichtige Notizen über Michael Philipp D. Boumann aus einem Brief[2]) vom 26. März 1777: „Es ist uns zwar nicht bekannt, ob Ew. Kgl. Majestät an dem Bau-Inspektor Vatteri etwas zu desiderieren finden, welches höchst Deroselben gnädigen Entschluß zurücke hält. Von dessen Capacité und Fleiß sind wir wenigstens durch die von ihm eingekommenen Anschläge und Zeichnungen überzeugt. Sollte Ew. Kgl. Majestät etwa dessen Engagement bey der Kammer anstößig seyn, so wollen wir hiermit auf des verstorbenen Ober-Bau-Director

[1]) Geh. Staatsarchiv Acta Ober-Bau-Dep., Tit. XII, Nr. 4.
[2]) Geh. Staatsarchiv ibid. (Ober-Bau-Dep.), Tit. XII.

Boumann zweyten Sohn Boumann zu der vacanten Ober-Bau-Raths-Stelle in Vorschlag bringen.

Dieser ist als Conductor des Herrn Bourdet bereits verpflichtet, genießet davon noch eine kleine Besoldung von 150 rth., ist aber seit anno 1770 bey demselben ganz außer Geschäften, und hält sich beständig allhier auf, ist auch seit gedachtem Jahre und der Inaktivität des Herrn Bourdet von dem verstorbenen Boumann bey Ausführung der hiesigen Kgl. Bauten (also nicht Georg Friedrich!!) mit dem Charakter als Bauinspektor und gegen Diäten beständig gebrauchet worden und hat unter der Führung seines verstorbenen Vaters in der praktischen Baukunst sich dergestalt routiniert, daß er dem Posten eines Ober-Bau-Raths mit Nutzen wird vorstehen können. Derselbe ist auch bereit, denselben neben seinem jetzigen Engagement anzunehmen und verspricht, solchen mit dem erforderlichen Fleiße vorzustehen."

Neben den rein biographischen Notizen ist für uns, was ihn als Architekten betrifft, besonders wichtig, daß er, abgesehen von seines Vaters Unterweisungen, unter Bourdet gearbeitet hat. Denn dieser war es gewesen, der 1774 die Projekte zu einer einheitlichen Anlage des Gensdarmen-Marktes geliefert hat, welche nach der Gestaltung und den Einzelbildungen, wie den Triumphbögen, ganz „den Geist des beginnenden Klassizismus atmen"[1]).

Michael Philipp Boumann wurde[2]) nun zunächst bei dem Ober-Bau-Departement als Assessor („Membrum") angestellt mit der Aussicht, den Charakter als Ober-Bau-Rat erwarten zu dürfen, wenn er sich durch Fleiß und Geschicklichkeit „distinguiere". Schon im Juni nächsten Jahres wurde von den Direktoren des Departements seine Beförderung vorgeschlagen[3]) und auch vom Könige genehmigt, indem „derselbe sehr gut sich appliziert, die ihm zugeteilten Sachen mit allem Fleiß und Zuverlässigkeit bearbeitet und diesen Charakter wohl meritiert".

Sein Todesjahr (1803) und seine letzten Stellungen erfahren wir durch folgenden Brief[4]):

„Ew. Kgl. Majestät verfehle ich nicht, gehorsamst zu melden, daß der bei dem Oberhof-Bauamte als Intendant und bey dem Ober-Bau-Departement als Director, und zwar in letzter Qualität mit 500 rth.

[1]) Vgl. R. Borrmann a. a. O., S. 129.

[2]) Schreiben vom 17. April 1777.

[3]) Schreiben vom 6. Juni 1778.

[4]) Geh. Staatsarchiv Acta wegen Anstellung der Präsidenten . . .de 1803, Tit. XII, 20.

jährlichem Gehalt gestandene geheime Ober-Finanz-Rath Boumann heute Vormittag um 10 Uhr mit Tode abgegangen ist . . . ."

Berlin, den 2. August 1803. Morgenländer.

Es bliebe nun nur noch übrig, nachzuprüfen, ob Georg Friedrich Boumann auch wirklich nicht etwa neben seinem jüngeren Bruder eine leitende Architektenstelle im Ober-Hof-Bauamt einerseits oder im Kgl. preußischen Bau-Departement anderseits eingenommen hat. Die Adreßkalender aus den betreffenden Jahren führen allein Michael Philipp Boumann, während Georg Friedrich nur unter der Rubrik der Premier-Capitains erwähnt ist[1]).

Dasselbe Ergebnis zeigen die Kgl. preußischen Hof- und Staats-Handbücher. Ganz abgesehen von alledem würde der Prinz Ferdinand zum Bau seines Lustschlosses auch zweifellos den Architekten gewählt haben, der in den damaligen Jahren den größeren Ruf genoß.

Das Hauptgebäude des Schlosses Bellevue ist 77 m lang, 16 m breit, zwei Geschosse hoch mit Entresolen versehen. Es ist ganz massiv mit Ausnahme weniger Holzwände in den Halbgeschossen, hat ein sandsteinernes Hauptgesimse und ein zweiseitiges mit Ziegeln eingedecktes Doppeldach mit ganzen Walmen. Über dem ovalen Saal befindet sich ein Hängewerk[2]).

Der heutige Zustand des Äußeren ist im großen und ganzen ungefähr noch der gleiche wie damals, abgesehen von einigen Änderungen, die sich aber nach den vorhandenen Originalplänen und einigen zeitgenössischen Aquarellen gut feststellen lassen.

Das Giebelfeld war ursprünglich leer gewesen, und zwar analog dem Vorbilde des Schlosses von Wörlitz, das den Architekten, wie wir nachher erfahren werden, von dem Prinzen als Muster zu eingehendem Studium anempfohlen wurde. Erst einige Jahre später, im Januar 1790[3]), ließ der Prinz die noch jetzt vorhandene Uhr anbringen. Der Fries hat im ursprünglichen Entwurf keinen Schmuck; das Mäanderband deutet auf eine Epoche, wo die griechische Antike auch im einzelnen zum Vorbild diente. Ein Blatt, von Brohm etwa 1830[4]) gezeichnet, hat dieses Ornament noch

[1]) cf. z. B. Adreßkalender 1785 (Kgl. Hausarchiv).

[2]) Eine ausführliche Beschreibung aus dem Jahre 1841 im Kgl. Hausarchiv, Rep. XIV, F. Berlin. cf. Anhang II.

[3]) Nicht 1789.

[4]) Kgl. Bibliothek, Kartensammlung. Y. 51046 (Bild 4). Vgl. dazu: Y. 51043 u. 51041.

nicht, sondern nur einen einfachen durch kleine Muster unterbrochenen Schmuck von Quadraten:

Es kann demnach erst bei einer Änderung nach diesem Datum hinzugefügt worden sein. Die kleinen, zum Teil blinden Fenster über dem zweiten Stockwerk sind kreisrund und mit Girlanden umrahmt gewesen; erst ein späterer Geschmack hat sie zu dem Oval umgeformt.

Die Ansicht von 1830[1]) (Bild 4) zeigt eine vorübergehende Änderung, indem die Architravgliederung durch die Mittelpartie des Gebäudes geführt war, so daß die kleinen Fenster halbiert wurden. In den Akten vom April 1804 finden wir diese Änderung notiert, indem zehn runde Fensterverzierungen abgehauen werden sollten, dazu die ursprünglich vorhandenen 16 Tafeln unter den Fenstern des zweiten Stockwerks nebst Konsolen[2]). Dafür wurden 112 laufende Fuß Architravgesims in beiden „arrier-corps" gemauert und geputzt und die „runden Fenster halb" zugeschlossen.

Die beiden Eingangsportale waren nur mit dem noch vorhandenen Schlußstein versehen, von dem aus nach beiden Seiten eine Ranke abging. Die geschwungene Bekrönung mit den Konsolen ist spätere Zutat. Solche an sich ganz belanglosen Einzelheiten werden nur deshalb angeführt, um auch an ihnen zu zeigen, wie der jeweilige Stil selbst im kleinsten seinen Ausdruck sucht, so daß man den Wandel im Geschmack sogar an diesen ornamentalen Gebilden abzulesen vermag. Die im Entwurf über den Portalen „angehefteten" Girlanden repräsentieren die Zeit der Entstehung des Schlosses, nämlich den sogenannten Louis XVI.-Stil, ebenso genau, wie die von einem späteren Gefühl entfernten Spiegel unter den Fensterbänken oder die ins Oval übergeführten kreisrunden Mezzanine den Wandel des Empfindens und der Zeit.

Die Fenster des zweiten Stockes sind nicht erhöht worden, wodurch sich die Änderung der ursprünglich kreisrunden Form in eine elliptische erklären sollte, sondern der senkrechte Durchmesser blieb stets der gleiche, so daß man die Abweichung der Form entweder aus dem veränderten Stilgeschmack im Aufkommen solcher elliptischen Gebilde zu suchen hat, oder in der praktischen Absicht, für den ovalen Saal und die Zimmer der Gartenfront mehr Licht zu schaffen, weswegen der Gleichförmigkeit und Symmetrie halber auch die übrigen kreisrunden Fenster eine analoge Gestaltung bekommen mußten. Die Darstellung eines Gounache-Gemäldes

[1]) Kartensammlung der Kgl. Bibliothek: Y. 51046.

[2]) Vgl. den Originalentwurf. Schloßbaukommission: Bellevue: A 9. a.

vom Jahre 1788[1]) hat offenbar zu dieser irrtümlichen Auffassung geführt. Sie zeigt aber in der Wiedergabe des Schlosses so falsche Proportionen,

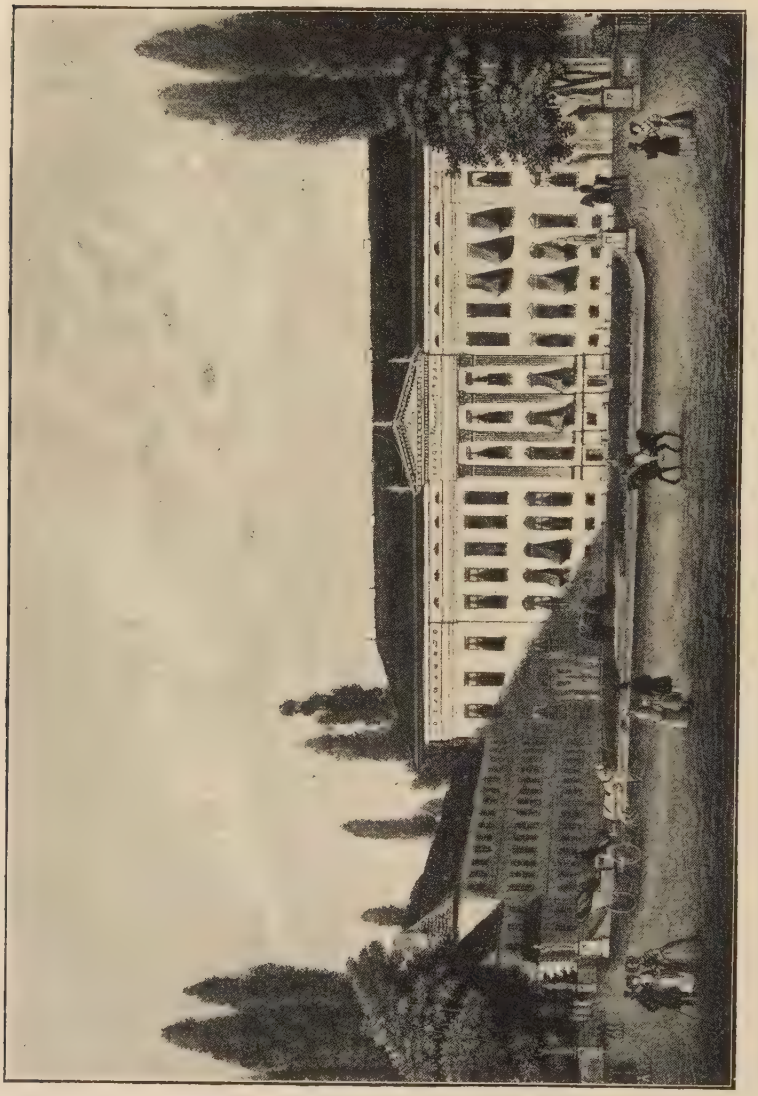


Bild 4. Schloß Bellevue. Gez. von Brohm etwa 1830. (Kgl. Bibliothek. Y 51 046.)

indem das Gebäude in seiner Breitenausdehnung ganz zusammengeschoben ist, daß die Fenster — in ihrer Zahl richtig eingetragen — natürlich zu

[1]) Kgl. Hausbibliothek (Aquarellsammlung).

sehr aneinandergerückt und dadurch zu hoch hinaufgeschoben werden mußten.

In der Gartenfront waren die beiden Eckrisalite in Scheinrustika im Entwurf gut und logisch durchgegliedert. Der Fries unter dem Kranzgesims ist jetzt durch die drei fast quadratischen Fenster unterbrochen. Die eigentliche Gliederung, wonach die Scheinpfeiler auch ein Scheingebälk zu tragen hatten, ist damit vollständig zunichte gemacht. Die kleinen Fenster sind ursprünglich ebenfalls kreisrund und mit einem Laubgewinde versehen gewesen, und zur selben Zeit, wie die entsprechenden an der Vorderfront, abgeändert worden. Der Balkon war, wie sich aus den Bauakten ergibt[1]), gleich beim ersten Entwurf vorgesehen.

Im Frühjahr 1789[2]) fragte der Prinz bei dem Domänen-Kammer-Collegio an, „was es kostet, die zwo kleinen Balcons, so im untern Stockwerk nach der Gartenseite befindlich, wegzunehmen und den Perron statt dessen so viel zu erweitern, damit man aus jeder Glasthüre des großen Zimmers mit geraden Füßen in den Garten gehen könne". Nach der Genehmigung des Anschlages erfolgte die Änderung im folgenden Jahre. Die drei Balustraden, die sich vor den ehemaligen Türen befanden, wurden beseitigt, die Fenster des Souterrains zugemauert und der Boden so hoch geführt, daß vor dem Mittelrisalit eine Terrasse entstand, die in sanft abfallender Linie bis zum Erdboden verlief. Dadurch wurde allerdings die sockelartige Bildung des Mittelrisalits in ihrer Wirkung zerstört, dafür aber eine größere Lebhaftigkeit der Linie in der sonst etwas eintönigen geraden Ausdehnung der Basis erreicht, was dem Ganzen als Ausgang nach der privaten Gartenseite hin im Gegensatz zu der repräsentativen Strenge der Straßenfront einen freundlichen Charakter verleiht.

Übrigens findet sich dieselbe Bildung auch auf der Gartenseite des Wörlitzer Schlosses.

Die beiden Torwege in den Eckrisaliten, welche im letzten Entwurf bereits vorgesehen waren, müssen einer Notiz in den Archiven zufolge[3]) vorübergehend — vielleicht nach der Gartenseite zu — geschlossen und im Jahre 1819, mit den jetzt noch vorhandenen Glastüren versehen, wieder geöffnet worden sein[4]). Die vier korinthischen Kapitäle an der Pilasterordnung der Vorderfront sind von dem damals in Berlin und Potsdam viel beschäftigten Bildhauer Kambly nach Zeichnungen, vermutlich nach

[1]) Kontrakt vom 8. April 1785 (Kgl. Hausarchiv XXI, Prinzl. Archiv).
[2]) 13. Februar 1789.
[3]) Prinzl. Archiv XXIX, 10, 406.
[4]) Eine Zeichnung dazu: Prinzl. Archiv XXIX, 10. Fol. 406.

dem Vorbild der Pilaster des Wörlitzer Schlosses, in Sandstein verfertigt. Alle Stukkaturarbeiten, sowie den Verputz des ganzen Schlosses führte der Stukkateur Sartori aus, ebenfalls nach den ihm angegebenen Ideen.

Die Färbung von Bellevue war seinerzeit in dem Geschmack der damaligen Lustschlößchen gehalten, nicht in dem jetzigen indifferenten Grau, sondern in einem rötlichen Gelb; den Beleg dafür geben ein Gouache-Gemälde von 1787[1]), sowie der Vermerk des Prinzen vom Jahre 1796[2]), daß das neu aufzuführende Gebäude, nämlich der Stall, wie die anderen Gebäude gelb abzuputzen wäre. —

Was die Grundrißbildung anbelangt, so wäre zur Beschreibung nur zu erwähnen, daß die beiden Flügel (der Spreeflügel 142 Fuß lang, 36 tief, der andere 142 Fuß lang, $39^1/_3$ tief, sonst aber von gleicher Bauart) zu einem Drittel die Breite des Schlosses decken; zum Park hin läuft die Fassade aus in zwei gebogenen Holzställen, von denen der linke die Verbindung mit den Wirtschaftsgebäuden herstellt. Den Hof schließt nach außen, dem Tiergarten zu, ein gemauerter Graben, der sogenannte „Aha", ab. (Bild 5.)

Von den Innenräumen, deren genaue Inventarisation noch in den Akten vom Jahre 1835 und 1841 vorhanden ist[3]), verdient am meisten künstlerisches Interesse der schöne, große, ovale Tanzsaal im zweiten Stock, ein Prunkstück seiner Zeit! Die übrigen Räume werden nachher ihre Behandlung finden.

Seine Wände — jetzt weiß getüncht — waren damals in „chamois lila" gemalt; die ebenfalls nicht mehr ursprüngliche Decke zeigte eine Figuren-Komposition: Psyche und Genien nebst Blumengirlanden, und im Spiegel eine „Morgenröte im lichten Gewölk" in Wasserfarben[4]). Den Architrav stützen, ins Oval gestellt, acht blau marmorierte Säulen. Die alten Stukkaturarbeiten schmücken noch heute die Wände: Apollo-köpfe mit Strahlen und Lorbeerzweigen, Karyatiden, welche Konsolen tragen, und Sphinxe, die über den Supraporten gelagert sind, also das ganze Rüstzeug jenes eklektischen Klassizismus. In der Einrichtung selbst herrschte damals das Weiß und Blau der Möbel und das Silber der Kronen mit ihren blauleinenen Kappen vor. (Tafel III.)

Dehio in seinem Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler[5]) erwähnt auch diesen wunderschönen Saal des zweiten Stockes und in Klammern

[1]) Kgl. Hausbibliothek.
[2]) Rep. XIV, Vol. III.
[3]) Vgl. Anhang II.
[4]) Rep. XIV, Vol. II.
[5]) Bd. II. Berlin 1906.

Tafel III: Der ovale Saal im ersten Stockwerk des Schlosses Bellevue (von Langhans)

dahinter mit einem Fragezeichen den Namen Langhans. Aus den Akten läßt sich nun mit Sicherheit feststellen, daß Langhans in der Tat nicht nur

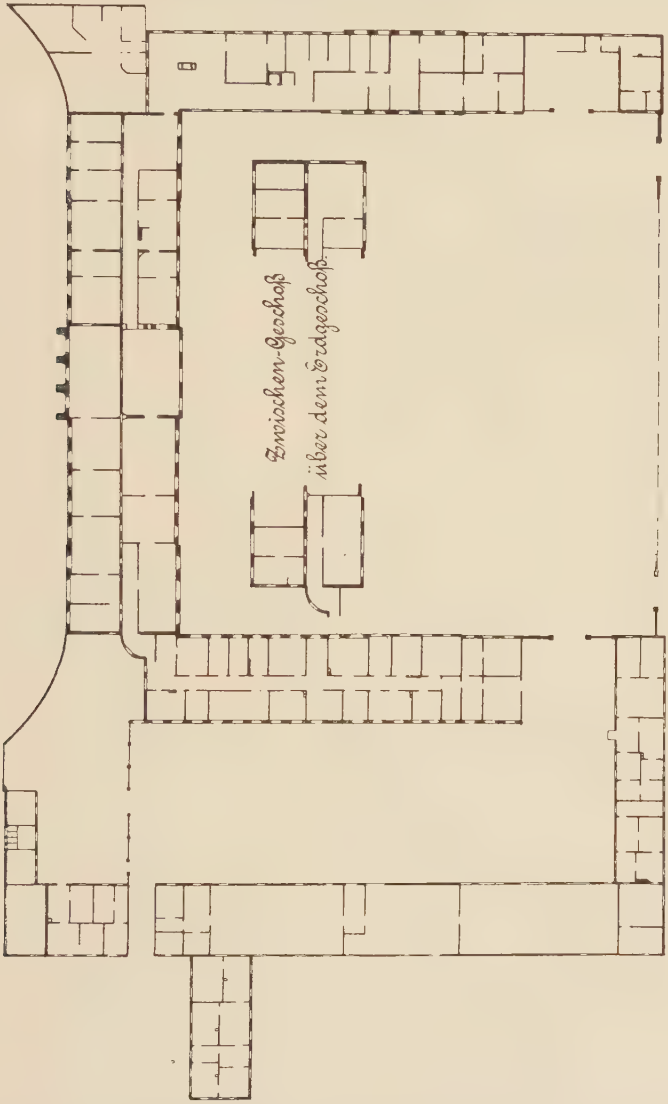


Bild 5. Grundriß des Schlosses Bellevue (Erdgeschoß).

die Leitung der Ausführung gehabt, sondern selbst die Entwürfe und Zeichnungen dazu geliefert hat[1]). Stilistisch stimmt dieses Kunstwerk

[1]) Vgl. Anschlagsformular vom 4. März 1789: „Anschlag der Stukkaturarbeit, so nach der Zeichnung und Angabe des Kgl. Geh. Ober-Bau-Direktors Langhans sollte gemacht werden."

übrigens auch überein mit den ovalen Sälen des Niederländischen und von Zedlitzschen Palais in Berlin. Langhans' Art war es, den Raum rechteckig zu gestalten, ihn aber dann durch elliptisch gestellte Säulen ins Oval überzuführen; er folgte darin dem Stil der englischen Innendekoration, besonders dem der Adam.

Es ist nicht anzunehmen, daß etwa bis zum Jahre 1789, in dem mit den Arbeiten des Saales begonnen wurde, dieser Teil des Innenbaues noch unvollendet geblieben war, sondern man hatte diesen Raum — wenn auch in anderer Form — schon fertiggestellt und bewohnt. Denn der Direktor Stubenrauch schreibt einmal an Langhans[1]), daß die schon vorhandenen Pilaster wenigstens größtenteils hinter die mit Kehlen verkleideten Rundungen kommen sollten, um bei der Neuanlage nicht beseitigt werden zu müssen. Dagegen müßten die Schwellen unter den acht „Pilasters" und die Balken vom Architrav unter dem Hauptgesims eingehauen und vermauert werden.

Langhans notierte übrigens dazu, daß die „Pilasters" bleiben könnten. Sie haben ihre Stelle in der neuen Form des Saales an beiden Seiten der Türen erhalten.

Einen sehr bezeichnenden Zug für die Künstlerschaft von Langhans liefert uns die Bemerkung, die er nach der Prüfung seiner Entwürfe zu diesem Saal an Stubenrauch, den Direktor des Cammer-Collegio, richtet. Dieser schrieb nämlich[2]), ob es nicht möglich wäre, die Blätter und Perlen am Karnies des Hauptgesimses und Architravs wegzulassen, da es doch bei der Höhe sehr „aus dem Gesichte und in den Schatten" käme und die Blätter allenfalls ebenso täuschend und mit längerer Haltbarkeit gemalt werden könnten. Langhans notiert am Rande, daß dies deshalb nicht gut ginge, weil die Säulen vorstehen und mit dem Gesimse verbunden sind, und man dann auf einmal aus der Stuckarbeit in die Malerei verfallen würde.

Wenn man sich erinnert, wie im 18. Jahrhundert die Vermischung von Malerei und Architektur die schlimmsten Früchte gezeitigt hat, indem die Malerei darin schwelgte, Architekturen vorzutäuschen, und die Architektur darauf ausging, malerische Wirkungen zu erzielen, indem die Malerei sogar anstandslos über die konstruktiven Glieder der Architektur beim Wandschmuck hinwegging, wie etwa das Rokokoornament, so wird man angesichts dieser Tatsache die Kunstauffassung eines Langhans richtig zu würdigen verstehen, der sich ja doch von diesen immer noch herrschenden Anschauungen des 18. Jahrhunderts erst hatte befreien müssen.

[1]) Rep. XIV, Vol. II, S. 3.
[2]) Rep. XIV, Vol. II.

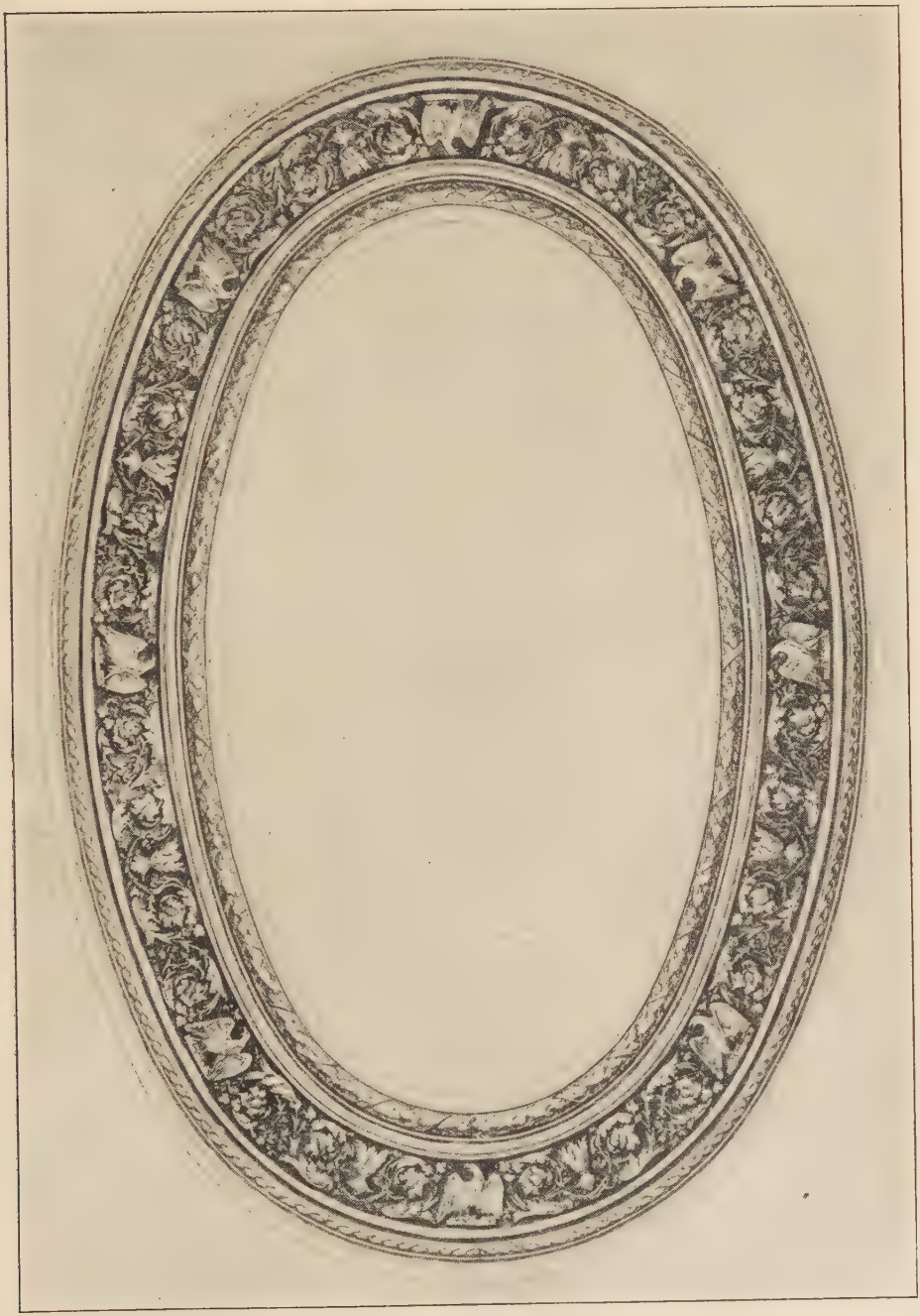


Bild 6. Ehemalige Decke im ovalen Saal.

Leider ist uns — wie schon erwähnt — das Deckengemälde des ovalen Saales von Bellevue, welches Langhans ebenfalls entworfen hat[1]), nicht erhalten geblieben.

An seine Stelle trat eine andere sehr schöne Arbeit aber einer späteren Zeit, die jetzt wiederum einem vollständigen klassizistischen Weiß hat weichen müssen. (Bild 6.)

I. 2. Die Baumeister aus der Umgebung Friedrichs des Großen sind, abgesehen von der Erscheinung Knobelsdorffs, mehr oder weniger untergeordnete Kräfte gewesen, Eklektiker, wie auch die ganze Epoche selbst eklektisch war. Da sie aus eigenem Können wenig zu schöpfen vermochten, blieb ihnen nichts anderes übrig, als für die Ausführung der Aufträge Vorbilder aus der Gegenwart oder der Vergangenheit heranzuziehen und zu kopieren.

War der Vater Boumann schon künstlerisch unselbständig, so tritt diese Eigenschaft bei seinen Söhnen in noch stärkerem Grade hervor, so daß sie in ihren Leistungen dem Werte nach mehr dem Werkzeuge als der führenden, schaffenden Hand gleichen.

Zu dem Bau des Schlosses Bellevue hatte der Prinz Ferdinand schon von vornherein bestimmte, feste Ideen, die er durch seine Kenntnis der Schöpfungen eines Erdmannsdorff in Wörlitz und bei Dessau bekommen und gebildet haben mochte.

Daher schickte er an die Bauleitung, bevor noch irgendwelche Pläne oder Entwürfe für das Schloß gemacht waren, folgendes charakteristische Schreiben[2]):

„1. In oder bey Anhalt ist das Jürgenhaus und Luisium zu besehen, weshalb sich die beiden Meister an den Kaufmann Herrn Heinrich Wilhelm B. bey dem Herrn Präsident Stubenrauch wohnhaft wenden können.

2. Daselbst werden sie genau auf die Treppen und deren Geländer, auf die Architrave der Thüren und auf die Fenster Acht geben, besonders auf die Sprossen in den Fenstern, welche von Eisen und mit Holz verkleidet sind.

3. In Wörlitz können Sie sich an den H. Hofkammerrath von Raumer wenden.

[1]) Rep. XIV, F. Berlin, Vol. II.

[2]) Kgl. Hausarchiv, Rep. XIV, F. Berlin. Prinzl. Archiv XXI, 22—23.

4. Daselbst wird Meister Becker[1]) besonders die Maschinen im Souterrain besehen, wodurch das Wasser bis in die oberste Etage geplumpt wird.

5. Die Thüren und Schlösser, welche, wenn sie aufgemacht werden, in der Wand einschlagen und nicht zu sehen seyn.

6. sind die Maschinen zu besehen, wodurch in der Wand die Nachteymer u. Holz herauf und heruntergelassen werden.

7. werden sie sich alle commode und compendiose Spinden .... und Verschläge bemerken.

8. müssen Sie sich von allen merkwürdigen Stücken Models oder Zeichnungen von dortigen Ouvriers zu erhalten, oder wenn das nicht möglich ist, selbst Zeichnungen machen und mir solche bey Ihrer Zurückkunft abliefern.

Berlin, 15. März 1785."

Obgleich sich von den alten Entwürfen Boumanns zum Schloßbau — außer einigen Frontansichten und Grundrissen — nichts erhalten hat, so kann uns doch ein genaues Vergleichen der Bauten miteinander annähernd die richtigen Wege weisen und das Fehlende ersetzen. Wenn nun auch direkte Übernahmen einiger an sich natürlich unwichtiger Einzelheiten gezeigt werden müssen, so dienen diese doch immerhin zum Beweis dafür, daß auch im großen, d. h. im Schema der für die Beurteilung des Stils so wichtigen Aufriß- oder Grundrißbildung, das eine oder das andere der angegebenen Bauwerke vorbildlich gewesen ist, was sonst leicht als bloße Hypothese erscheinen könnte.

Die Order des Prinzen verwies die Architekten also auf das Georgenhaus und Luisium, beide unweit von Dessau gelegen, und auf das Schloß von Wörlitz.

Für die Grundrißbildung des Hauptgebäudes von Bellevue ist keines der drei Häuser benutzt worden. Nur die beiden merkwürdigen, von der Gartenfront in sanftem Bogen abgehenden Mauern haben ihr genaues Vorbild bei dem sogenannten „Billard" des Georgiums. (Bild 7.) Sie verbinden das mittlere Haus mit den Nebengebäuden, der Haushofmeisterwohnung und der Wagenremise in demselben Sinne, wie man es auch bei Bellevue nachgeahmt hat. Für die Anlage des Georgiums allerdings besteht der Unterschied, daß diese Mauer in der Mitte für einen Durchgang durchbrochen wurde.

[1]) Dieser hatte die Schlosserarbeiten unter sich.

Die beiden runden Holzställe bei Bellevue sind wahrscheinlich erst mit dem zweiten Flügel im Jahre 1786 angefügt worden. Denn ein alter Situationsplan[1]), der etwa 1785 entstanden sein mag, da er die im Jahre darauf gebauten Stallungen noch nicht enthält, trägt nur eine punktierte Einzeichnung des rechten Holzstalles, und auf dem einzigen erhaltenen alten Grundrisse fehlen sie ebenfalls, weil — wie wir nachher sehen werden — anfänglich Rücklagen statt der Eckrisalite geplant waren.

Während die Grundrißgestaltung des Wörlitzer Schlosses sich schon an die englisch-palladianischen Vorbilder (Landsitze) anlehnt, behält Bellevue noch die herkömmliche französische Anlage bei in der Bildung des cour d'honneur, der Gestaltung der Zimmerfluchten und der Anlage der Treppen. Daß die Türen in die Nähe der Frontmauer gerückt sind, ist ebenfalls französische Art und auch von Erdmannsdorff in Wörlitz angewandt worden.

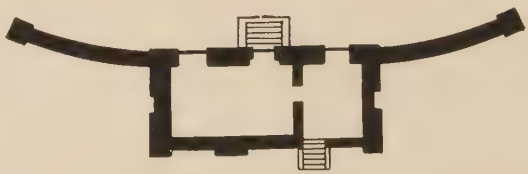


Bild 7. Teil aus der Häusergruppe des Georgenhauses.
Kgl. Hausbibliothek: K. XVIII, 1452.
Gebäude nach den Gartenanlagen zu. F. Kretzschmar fec.

Es wurde schon erwähnt, wie die französische Grundrißanlage bei Bellevue durch die Übernahme des Fabrikgebäudes als Flügelbau bedingt war, eine Bildung, welche die Anlehnung an den englischen Landhausstil des allseitig freistehenden Blockes unmöglich machte.

Vor allem aber ist die Aufrißbildung des Schlosses Bellevue im Prinzip der Anordnung der Stockwerke und der Aufteilung der Wandfläche durchaus von Wörlitz beeinflußt. Sehr überzeugend macht sich diese Übereinstimmung im Rhythmus der Mauergliederung bemerkbar, wenn man die Seitenbildung von Wörlitz mit dem Aufriß der Front bei Bellevue vergleicht. Eckrisalite finden wir zwar bei Wörlitz nicht, weil es als freistehendes englisches Landhaus gedacht ist, jedoch am Georgenhaus, wenn auch in etwas stärkerem Profil als bei Bellevue.

Wie verständnislos unser Architekt in der Anlehnung an das Vorbild verfuhr, kann man daraus ersehen, daß bei Bellevue die drei untereinander im Aufriß nicht ganz gleichklingenden Bauteile trotzdem unbekümmert

[1]) Schloß-Bau-Kommission: Bellevue: B2.

unter ein Dach zusammengefaßt wurden, ganz im Gegensatz zu der klaren, selbständigen Ausbildung der drei Teile beim Georgium, bei dem wir wohl

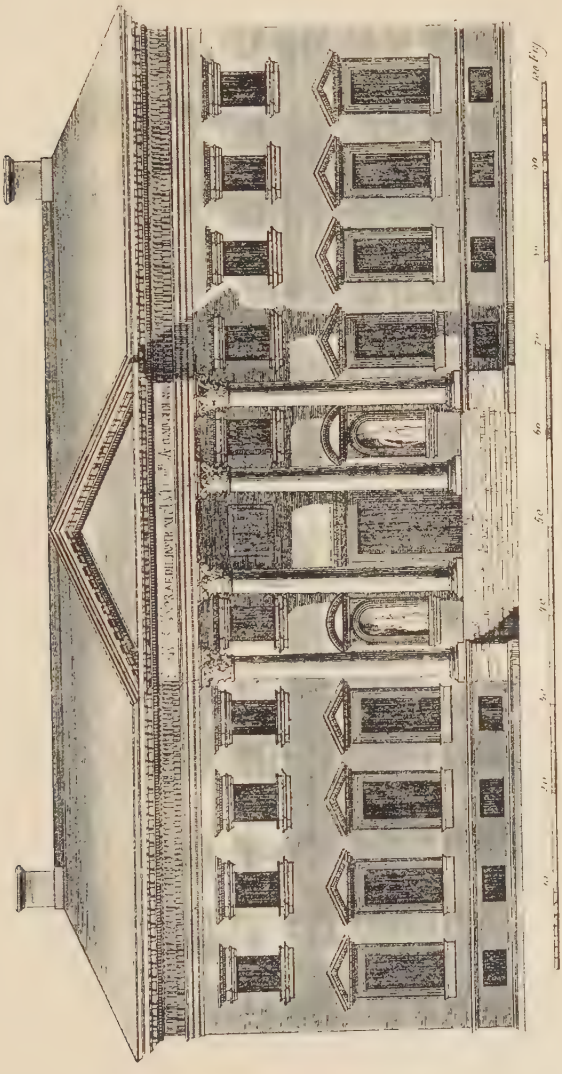


Bild 8. Vorderseite des Schlosses von Wörlitz (ohne den Palmensaal; nach einem Stich aus Rode's Wegweiser durch Dessau).

einen letzten Rest der französischen Vorliebe für pavillonartige Bildungen zu erblicken haben.

Von Wörlitz stammt also, was die Bildung der Vorderfront anbelangt, der Rhythmus und die Einteilung der Vertikal- und Horizontalgliederung

der Mauermasse. (Bild 8.) Bezeichnenderweise sollte eine Freitreppe, den ersten Entwürfen zufolge, wie in Wörlitz auch das Schloß Bellevue schmücken. Sie hätte dem Ganzen, entgegen der jetzigen bloß dekorativen Bedeutung des Mittelrisalits, einen harmonischen Akkord gegeben, ganz abgesehen von dem praktischen Gesichtspunkt der besseren Lösung für die Auffahrt. Es sind noch drei verschiedene Entwürfe für die Fassadenbildung des Schlosses Bellevue erhalten, aus denen wir den Gedankengang des Architekten ablesen und rekonstruieren können.

Auf dem ersten Entwurf[1]) sehen wir einen Kernbau mit einer Front von 13 Fenstern, daran anschließend zwei Rücklagen zu je drei Fenstern, an die sich die Flügelbauten anzuschließen hätten. Eine Freitreppe führt in der Breite des Mittelrisalits hinauf zu dem Mittelgeschoß — dem Vorbilde von Wörlitz ganz folgend —, und auf den Treppenwangen stehen zwei Gruppen von Laternenträgern, welche jetzt an den Eingängen der Portale ihre Aufstellung gefunden haben. Die Mitteltür mit ihrem geraden Sturz als einziger Zugang ähnelt der entsprechenden Bildung des Schlosses Wörlitz.

Zu diesem Blatt gehört nun ein Grundriß[2]), der die Idee der Rücklagen veranschaulicht und außerdem noch die Andeutung eines Flures mit Treppenanlage hinter der Freitreppe aufweist, welche für den Wörlitzer Grundriß so charakteristisch ist. Im Obergeschoß fehlt noch der ovale Saal, und der mittlere Raum zum Garten hin füllt noch nicht die ganze Breite des Mittelrisalits.

Da nun nach der Entscheidung des Prinzen das Fabrikgebäude benutzt werden sollte, so wurden wegen der verschiedenen Höhenlagen der Flügel und des „corps de logis" Verbindungstreppen notwendig, die ihrerseits nun die Haupttreppe im Flur und damit auch die Freitreppe überflüssig machten. Eine zweite Notwendigkeit ergab sich aber aus dieser Bestimmung, nämlich, daß die Rücklagen durch eine Anlage der neuen Treppen größere Tiefe brauchten und dementsprechend in einem zweiten Entwurf erweitert wurden. Wir sehen also zunächst in der zweiten Fassung[3]) den Plan für eine durchgehende Fassadenflucht, wiederum 19 (13 + 6) Fenster in der Breite. Die Bildung des Mittelrisalits bleibt noch die gleiche wie beim ersten Entwurf. Die kleinen rechteckigen Fenster über dem zweiten Stockwerk erinnern an Wörlitz. Eine zu diesem Entwurf passende sogenannte „Klappe" nähert sich schon der dritten und endgültigen Fassung mit Eck-

[1]) Schloß-Bau-Kommission: Mappe Bellevue A 4.
[2]) Schloß-Bau-Kommission: Bellevue A 1.
[3]) Schloß-Bau-Kommission: Bellevue A 5.

risaliten und Torwegen. Die Konsequenz ist nun schon fast ganz gezogen. Nur hält der Architekt immer noch ein wenig den Gedanken der Freitreppe fest insofern, als sie lediglich auf zwei Achsen des Mittelrisalits beschränkt ist und die vier Wangen mit je einer Figurengruppe geschmückt werden sollten.

Zu diesem zweiten Entwurf gehört ein flüchtig hingeworfener Grundriß[1]) mit Boumanns eigenen Eintragungen. Die Fassadenflucht bleibt durchgehend, auf der rechten Seite ist schon die größere Tiefe durch Andeutung einer Risalitbildung erreicht, im Mittelrisalit findet sich noch die Eingangstür mit dem dahintergelegenen „Flur". Die Einzeichnung des großen durch die ganze Tiefe des Schlosses gehenden Raumes im Obergeschoß fehlt noch auf diesem Blatt. Wir finden ihn aber bei dem Grundriß des zweiten Stockwerks in der dritten Fassung[2]), wo auch die beiden großen Zimmer des Mittelrisalits ihre vierachsige Bildung bekommen haben. Wie schon gesagt, wurde der große durchgehende Raum im Obergeschoß erst 1791 zum ovalen Saal umgebaut.

Der von dem Prinzen genehmigte Entwurf behielt also die Eckrisalite mit den Portalen bei; die Freitreppe und das dahinter gelegene Atrium und Treppenhaus wurden dadurch überflüssig, die Tür war leicht zu einem dritten Fenster mit Segmentgiebel umgestaltet, und die Pilaster erhielten Postamente von der Höhe des Untergeschosses. Die Breitausdehnung von 19 Fenstern ist geblieben.

Infolge dieser Änderungen konnte auch der Entwurf zur Gartenfront[3]) ohne Eckrisalite und Portale nicht beibehalten werden. Wir werden es kaum bedauern, da die Bildung mit ihren 21 Fenstern Front und den unterbrechenden Risalitbildungen nicht gut zu der Hauptfassade gepaßt hätte. Interessant bleibt der Entwurf aber deshalb, weil er schon durch einen Ausgang in den Garten den erst 1790 verwirklichten Plan des Prinzen zeigt, „mit geraden Füßen" ins Freie gelangen zu können. Die Treppenbildung mit den beiden flankierenden Urnen erinnert wiederum an Wörlitz.

Auch sonst finden wir — trotz des Fortfalls der Freitreppe — noch viele Anklänge an unser Vorbild. So die rahmenlosen Fenster des Erdgeschosses und die Fensterbedachungen des ersten Stockwerks, wobei sogar der Segmentgiebel zwischen den Pilastern abwechslungsweise ganz analog zur Anwendung gekommen ist; die Fenster des zweiten Stockwerks, welches sich im Gegensatz zur Gartenfront bei Bellevue sehr bemerkens-

[1]) Schloß-Bau-Kommission: Bellevue A2.
[2]) Schloß-Bau-Kommission: Bellevue A3.
[3]) Schloß-Bau-Kommission: Bellevue A6.

wert ohne Gesimsgliederung anschließt, haben ihr Vorbild mit der stützenden Konsole der Bedachung im Georgenhaus (Villard), worauf die Architekten vom Prinzen ausdrücklich hingewiesen worden waren[1]).

Der dreigeteilte Architrav und der mit Zahnschnitten reich versehene Giebel sind in Wörlitz und Bellevue übereinstimmend. Als ein sehr charakteristisches Merkmal für die Nachahmung mag erwähnt werden, daß der plastische Schmuck, die Göttin des Ackerbaues, wie in Wörlitz in den Nischen, mit denen der Fischzucht und Jagd bei Bellevue oben auf den Ecken des Giebels angebracht ist, da zwischen den Pilastern kein Raum für solche Nischen vorhanden war, weil Fenster dem dahinter gelegenen Saal das Licht geben mußten.

Die drei anderen Seiten von Wörlitz zeigen wie bei Bellevue — abgesehen von den Eckrisaliten — kleine Fenster unter dem Kranzgesims, im Rechteck allerdings der Zeit entsprechend, gleich dem Georgenhaus und Luisium. Auch die Tatsache, daß die kleinen Fenster bei Bellevue blind sind und nur drei von ihnen dazu benutzt wurden, dem ovalen Saal Oberlicht zu geben, ist für die Annahme des Vorbildes entscheidend. Die Frontseite des Georgiums, eine mit Giebel bekrönte Pilasterordnung, und dazu die Idee der Wörlitzer Säulenlaube auf dieses Schema reduziert, ergibt die Bildung des Mittelrisalits, wie wir sie bei Bellevue vorfinden. Englisch-palladianischer Landhausstil sind die zweigeschossigen bis zum Hauptgesims durchlaufenden Pilaster, die auch das Georgium und Schloß Bellevue aufweisen.

Das rokokomäßige helle Gelb der Wandfärbung — damals ebenfalls bei Wörlitz und dem Luisium — wurde für Bellevue in diesen *späteren* (!) Jahren (1786) ebenfalls noch angewendet[2]). Die französischen Theoretiker des 18. Jahrhunderts hatten in der Dekoration den Begriff der „gaité" an die Stelle der „grandeur" gesetzt. Daher im Außen- und Innenbau die hellen, lichten Farben.

Der jetzige nach englischer Weise auf dem Dach des Wörlitzer Schlosses befindliche Palmensaal mit Plattform und Laterne war damals, als Boumann seine Aufnahmen machte, noch nicht vorhanden; er ist erst zwischen 1788 und 1798 hinzugefügt worden. Heute läßt er eine Ähnlichkeit des Bauwerks mit Bellevue im Aufriß kaum mehr erkennen, weil durch ihn die ganze Proportion sich nach der Höhe zu verschiebt. — — Die Übereinstimmung in der Anlage der Terrasse an der Gartenseite ist schon erwähnt worden. Wie genau sich Boumann an dieses Vorbild gehalten hat, kann

[1]) Vgl. zu 2.

[2]) Vgl. auch die Abbildung in der Aquarellsammlung der Kgl. Hausbibliothek.

man auch daran sehen, daß zum Beispiel die Türen, die in Wörlitz alle von gleicher Art sind, für Bellevue mit den charakteristischen kleinen Bänken und den sehr schönen bronzevergoldeten Schlössern kopiert worden sind[1]). Die Abhängigkeit im einzelnen läßt sich sogar so weit verfolgen, daß selbst die Fensterläden in ihrer technischen Ausführung nachgeahmt wurden. Vgl. zu 2. Ein Beispiel noch heute in der Badestube des ersten Stocks des Schlosses Bellevue: bis vor kurzem befand sich im Roten Saal der zweiten Etage von Bellevue sogar noch eine der Türen, die beim Öffnen „in die Wand einschlugen" (vgl. zu 5) ganz nach dem Muster von Wörlitz. Wie dieses, so bekam Bellevue ebenfalls ein chinesisches Zimmer und Grotesken mit Streifen griechischer Vasenbilder, ähnlich den Bildungen der Schlafkabinette des Schlosses von Wörlitz und des Luisiums. Erdmannsdorff, der Architekt dieser beiden Schlösser, hatte eine besondere Vorliebe für die Antiken- bzw. Renaissance-Grotesken. In demselben sogenannten hetruriſchen Stil wurde die Decke des Blauen Saales in Schloß Bellevue geschmückt.

Von der Verwendung einzelner charakteristischer Ornamente ganz zu schweigen[2]).

Aber nicht allein das Schloß, sondern auch der berühmte Park von Wörlitz[3]) diente als Vorbild für die Anlage von Bellevue[4]). Kleine Gebäude, versteckt gelegene Borkenhäuschen und strohgedeckte Hütten, Büsten, Brücken und Grottenwerk zierten ursprünglich den Park des Schlosses Bellevue[5]), der ohne Regel ganz in der Art der englischen Gärten angelegt war. Nur der freie Platz vor dem Lusthaus und die Wegabzweigungen direkt hinter dem Gebäude sind symmetrisch-architektonisch gegliedert, um aber dann sofort in das Regellose und Natürlich-Gewachsene zu verfallen. Wenn nun auch bei Wörlitz das freie englische Landhaus mit dem regellosen englischen Park stilistisch gut zusammenstimmt, so muß man bei Schloß Bellevue diese Einheit wieder vermissen. Die durch den Hof und die gartenarchitektonische Anlage bedingte streng axiale französische Anordnung verlangt genau genommen den architektonisch gegliederten französischen Park. Ein interessantes Beispiel für den eklektischen Geist jener Epoche.

Erst 1787, nachdem Schloß und Wirtschaftsgebäude von Bellevue

[1]) Z. B. die Türen im Blauen Saal. Das obere Feld über den Türen, in Wörlitz gefüllt, ist bei Bellevue, dem schmuckloseren Ganzen entsprechend, leer geblieben.

[2]) Vgl. u. a. das Pfeifenornament im Fries oder das ovale Band des Sommersaales in Wörlitz.

[3]) Abbild. Kgl. Hausbibliothek K. XVIII, 1454.

[4]) Wie auch für Charlottenburg, d. Marmorpalais und Sanssouci (Eyserbeck).

[5]) Abbildungen davon auf einem alten Plan im Schloß Bellevue.

fertig waren, ging der Prinz Ferdinand an die endgültige Ausgestaltung des Parkes. In demselben Jahre wurde ein Sohn des berühmten Gartenarchitekten Eyserbeck, der die Wörlitzer Anlage geschaffen hatte, nach Potsdam berufen. Es liegt daher bei der Ähnlichkeit der beiden Gärten die Vermutung nahe, daß der junge Eyserbeck auch bei der Gestaltung des Parks von Bellevue tätig gewesen war.

Das Luisium hat übrigens eine ganz ähnliche Parkanlage[1]). Auch hier der neu-gotische, englisch-gotische Stil in den kleinen Torhäuschen des östlichen Eingangs, dem Blumenhause und der Stallung auf der Fohlenweide (1782). Für diese schon früh einsetzende Romantik weist Bellevue ebenfalls ein Denkmal auf, mit der von dem jüngeren Gilly im Jahre 1801 erbauten Meierei[2]). Das Lustschlößchen des Luisiums selbst ist — wie gesagt — auch eine Schöpfung von Erdmannsdorff und in seinem Stil, dem Prinzip des Aufrisses, und im einzelnen wie dem Gitterwerk des Treppengeländers und der Bemalung des Schlafkabinetts ganz eng mit Wörlitz verwandt. Sonst kommt der Bau aber für irgendwelchen direkten Einfluß auf die Architektur von Bellevue nicht weiter in Betracht.

Um es noch einmal zu betonen, war also vor allem Wörlitz mit seiner Schloß- und Parkarchitektur für Bellevue maßgebend, eine Kenntnis, die für die Stellung und richtige Einreihung des Bauwerks in die Kunstgeschichte Berlins von größter Wichtigkeit ist.

II. 1 a. Seit der Renaissance, welche zwar römische Stilformen benutzt, aber sehr ihrem Zweck angepaßt hatte, ist es nicht der Barock allein, der die logische Entwicklung aus der vorangehenden Epoche repräsentierte, sondern es lief eine sogenannte „Klassische Richtung" mit dem Ideal streng römisch-antiker Formensprache neben dem Barock einher. Als literarisches Beispiel nennen wir die 1675—1679 erschienene „Teutsche Akademie" von Sandrart, ein vielbenutztes Werk, das für Malerei, Plastik und Architektur schon ausgesprochene klassische Lehren enthält[3]).

Sandrart versucht darin, die klassischen Bauformen ihrem Wesen nach zu verstehen, zum Teil allerdings allegorisch; beispielsweise wird die

[1]) Plan vom Kgl. Lithogr. Institut in Berlin. Hausbibliothek K. XVIII. 1460. (1826.)

[2]) Abbild. bei Krieger a. a. O. und in den Plänen der Schloß-Bau-Kommission noch mit dem ursprünglichen Strohdach!

[3]) Die klassische Richtung fand in Frankreich, das für die Kunst allmählich von immer stärkerem Einfluß wurde, ihre Zusammenfassung in den Schriften der Theoretiker und der Begründung der Akademie vom Jahre 1671.

toskanische Ordnung als die Heldenhafte bezeichnet u. s. f.; immerhin aber sieht er doch in den Ordnungen mehr als bloße Dekorationsformen, indem er ihre formale Ausdruckskraft und Bestimmung anthropomorphisch, d. h. organisch, wertet.

Der Barock steigerte die von der Renaissance übernommenen Formen immer mehr und fand schließlich im Rokoko als Stil der Innendekoration seinen Höhepunkt. Wie nun ein Stil oft von seinem Gegenteil abgelöst wird, so folgte auf den Barock (resp. das Rokoko) eine Ausdrucksweise mit einfachen nüchternen Formen zu einer Zeit, wo die klassische Strömung — an sich schon streng und einfach — ebenfalls dieser Art sich näherte, so daß sich nunmehr beide Stile vereinigen konnten.

Wenn man den Klassizismus als einen linearen Stil der Koordination der einzelnen Bauglieder bezeichnen darf im Gegensatz zu der Subordination, der malerischen Auffassung des Barock, so zeigt die Kunstgeschichte, daß der malerische Stil nicht immer eine unbedingte Folge des Linearen ist, etwa nach dem Gesichtspunkt der Entwicklung vom Einfachen zum Vielfältigen, sondern beide Ausdrucksformen kommen auch zu gleicher Zeit nebeneinander vor. In der Malerei beispielsweise Grünewald neben Dürer. Insofern steht die Gleichzeitigkeit der zwei so diametralen Stilarten in der Architekturgeschichte nicht etwa vereinzelt da.

Weil nun Stilwandlungen nicht mit einem Ruck abgeschlossen sind, ist es natürlich, daß sich meist Nachklänge aus dem Empfinden der vorangegangenen Epochen in mehr oder weniger verwässerter Form noch bemerkbar machen werden oder sich je nach dem Talent des einzelnen Künstlers genau bzw. umgeformt erkennen lassen, wenn auch der Geist des betreffenden Denkmals im ganzen schon eine völlig andere Ausdrucksweise aufweisen mag.

Das Schloß Bellevue hat nun seine kunstgeschichtliche Bedeutung in der äußerst interessanten Erscheinung, einmal den Vereinigungspunkt der klassischen Richtung mit den Ausläufern des Barock in den neuen Stil, den sogenannten Louis XVI., zu repräsentieren und anderseits gerade in der Mitte zu stehen zwischen den beiden großen Strömungen des Klassizismus, der Epoche von etwa 1750—1840, in die man m. E. diese Zeit — was die Architekturgeschichte Berlins anbetrifft — übersichtlich und formal begründet teilen muß.

Im Prinzip ist — wie wir gesehen haben — für die stilistische Bildung von Bellevue in der Aufteilung der Mauermasse Wörlitz als Vorbild anzusehen. Die Abweichungen im kleinen — so beispielsweise die Hinzu-

fügung von Spiegeln unter den Fensterbänken und Verdachungen, sowie das Fortlassen der verkröpften Fensterrahmen im zweiten Stock — kommen auf das Konto des späteren Zeitgeschmacks.

Wenn Boumann neben den vielen angeführten Einzelheiten auch das System, d. h. den Stil, im Aufriß übernommen hat, so ist dies logisch dadurch begründet, daß die Epoche der Entstehung von Bellevue im Wesen der strengen klassischen Richtung wieder nahegekommen war. Der Gegenbeweis dazu liegt in der Änderung einiger Kleinigkeiten, wie z. B. in der der Fenster; besonders aber in der merkwürdigen Erscheinung, daß an der Gartenfront die barocke Horizontalgliederung durch ein Gurtgesims beibehalten wurde. Von dem Standpunkt seiner Zeit aus war auch — abgesehen von etwaigen Kostenfragen — die Anwendung der linearen Pilasterordnung weit angemessener als eine Übernahme der malerischen Säulenlaube[1]).

Der dadurch geschaffene Typus ist vielleicht maßgebend geworden für Bauten wie etwa das Auswärtige Amt in der Wilhelmstraße, oder die Fassadenbildung der Singakademie. Denn neu ist die Art, daß die Pilaster durch die ganze Höhe des Gebäudes gehen. Vier Pilaster mit Attika und Gesims, aber ohne Verwendung des antiken Dreiecksgiebels waren schon vorher üblich gewesen, so u. a. beim Kronprinzenpalais, den Seiten des Opernhauses und dem Prinzessinnenpalais. Die Bildung dieser Ordnung aber, nur mit dem Unterschied, daß die Pilaster auf der Höhe des ersten Geschosses stehen, hatte schon der Barock. Sie war deshalb für ihn kein Widerspruch, weil er auch im Aufriß die Stockwerke in ihrer Gliederung trennte[2]). Wir finden die bezeichnete Art beispielsweise am Reichskanzlerpalais. In dem neuen Typus zeigt sich nunmehr eine Vermengung beider Bildungen, indem die Pilasterordnung durch die ganze Höhe des Gebäudes — analog den Säulenstellungen der klassischen Richtung — im Gegensatz zur Gestaltung des Barocks tritt und von diesem die Giebelbekrönung beibehalten wird.

Wörlitz ist klassisch. Erdmannsdorff, der Erbauer, war ein begeisterter Anhänger der Antike. Er studierte die Werke über die Ruinen von Baalbeck und Palmyra, übersetzte den Vitruv und machte sich — wie ausdrücklich berichtet wird — dessen Lehren zu eigen. Sein Lehrer Clérisseau in Rom, wo Erdmannsdorff selbst Gelegenheit hatte, die antiken römischen Bauten eingehend zu studieren, soll sich nur mit römischen Monumenten

[1]) Das Georgium hat die schwachen allerdings unkannelierten Pilaster.

[2]) Man vergleiche die Scheinpilaster an der Gartenfront von Bellevue (Entwurf).

beschäftigt haben, so daß diese Eigentümlichkeit in seinen Werken wie in denen seiner Schüler durchgängig bemerkbar würde. Auch auf seiner Reise durch Frankreich — berichtet uns Rode — habe er keines der noch vorhandenen römischen Denkmäler unbesucht gelassen.

Die Entwürfe für Wörlitz sind bezeichnenderweise fast sämtlich in Italien entstanden. Die strenge klassische Richtung vertritt das Schloß auch insofern, als es im Sinne der englischen Herrensitze angelegt ist, und in England Architekten wie Jones, Kent, Campbell, Chambers die klassische Richtung lange vor Deutschland eingeführt hatten. Besonders ähnlich mit Wörlitz ist Chambers' Abercornhouse zu Duddingsstone bei Edinburgh; und bei der Einsetzung der Künstlernamen überrascht uns die Tatsache nicht mehr, daß Chambers (mit Duddingsstone) sowohl wie auch Erdmannsdorff (mit Wörlitz), Schüler Clérisseaus gewesen sind, so daß bei beiden aus ihren Werken — man vergleiche Wörlitz und Duddingsstone — dieselbe Quelle, nämlich die römische Antike, d. h. die klassische Richtung spricht. Die Dreiteilung des Gebäudeblocks ist ein Beleg für diese Beziehungen. Bellevue, von Wörlitz abhängig, zeigt diese Teilung im Kern ebenfalls, wenn auch in geringem Maße in der Betonung des Mittelrisalits durch die Pilasterordnung und auf der Gartenseite entsprechend durch den Perron und Balkon. Dadurch ist die Anordnung in gleicher Weise streng axial gehalten. Für die Lage des Schlosses in der Umgebung wurde diese axiale Betonung noch stärker dadurch hervorgehoben, daß der Prinz nach der Erwerbung des Grundstücks die sogen. Potsdamer Allee, die jetzige Bellevueallee, durch den Tiergarten durchhauen und auf das jetzige französische Geschütz führen ließ.

In der Art der Anlage von Stockwerk und Fenstern zeigt Wörlitz weiterhin den Zusammenhang mit der englisch klassischen Richtung; somit auch Bellevue im entsprechenden Maße, und zwar hier an der Vorderfront in dem Fehlen der Stockwerksgliederung durch Gesimse.

Wie streng Erdmannsdorff in seiner Schöpfung des Schlosses von Wörlitz die klassische Richtung vertritt, kann man aus einem Brief aus Rom vom Jahre 1770 ersehen, wo es heißt: „Das größte Verdienst, welches ich mir hierbei zuerkenne, ist, daß ich es so gut gemacht habe, als ich es damals konnte. Da ich die Teile davon aus alten Gebäuden genommen und selbige hier mit aller Simplizität und ohne unnötige Unterbrechungen in einem erträglichen Verhältnisse angewendet habe, so wird freilich der Effekt davon nicht ganz unglücklich sein, zumal neben dem noch unreifen Geschmack (sc. Barock) in der Baukunst unseres Vaterlandes."

Damit tritt das Schloß in Gegensatz zur damaligen Architektur Deutschlands in seiner strengen Zeichnung und dem Hinweis auf die Antike selbst,

während man „noch überall den französischen Verzerrungen nachäffte" (Rode).

Somit ist wohl zur Genüge dargetan, daß für Bellevue im Aufriß der Vorderfront nicht — wie damals noch allgemein auch in Berlin üblich — die französische Kunst maßgebend gewesen ist, sondern, wenn man will, die englisch-palladianische[1]) oder richtiger nach dem Entstehungsort der Entwürfe durch das Vorbild von Wörlitz die direkt klassische.

Was Erdmannsdorff vom römischen Barock übernahm, etwa aus den Ruinen von Baalbeck und Palmyra die Verzierung der Fenstergiebel mit Zahnschnitten oder die Verkröpfungen im zweiten Stock oder das Fehlen der Schäfte für die Gesimse, hat Boumann in seiner schon strengeren Richtung glücklich fortgelassen. Vielleicht auch deshalb, weil ihm für seinen Bau weit geringere Mittel zur Verfügung standen. — —

Ein Tadel übrigens, der über Wörlitz im strengen Sinne schon von den Zeitgenossen erhoben wurde, war der, daß dem antiken Geschmack zuwider die Säulen durch zwei Stockwerke geführt worden waren. Wie schon erwähnt, sind solche Ordnungen für die klassische Richtung mit der Verwendung des steilen römischen Dreiecksgiebels charakteristisch; man vergleiche auch Bellevue und Duddingsstone.

Als ebenfalls bezeichnend für jene Stilempfindung gilt eine Reihenfolge einfacher, sich oft wiederholender Motive in der ganzen Ausdehnung des Bauwerks, und auch dieses Merkmal besitzt Bellevue, sein Vorbild, und beispielsweise ebenso Duddingsstone in der Anlage sämtlicher Fenster. Selbst die Brüstungen sind nicht horizontal zusammengefaßt, so daß sich auch hierin der Zusammenhang mit der klassischen Richtung und nicht etwa mit der Renaissance und ihrer Weiterbildung erweist[2]).

Was nun den Grundriß von Bellevue anbelangt, so zeigen sich durch die sonderbare Mischung der Vorbilder zwei Arten nebeneinander, die auf die beiden stilistischen Strömungen hindeuten welche das Schloß vertritt. Im Sinne der klassischen Richtung und der axialen Anlage des Ganzen ist der Gebäudeblock an sich im Grundriß geradlinig, wie es diesem Typus eigentümlich sein mußte. Die Beruhigung trat an die Stelle der bewegten Linie. Die Merkmale für die andere, die barocke Empfindung, werden uns später zu beschäftigen haben.

---

[1]) Palladio hat das Verdienst, den römischen Stil in ziemlicher Reinheit wiederhergestellt zu haben.

[2]) Vgl. weiter unten das Beispiel der klassischen Richtung in Berlin: das Opernhaus.

In der Architektur Berlins ist uns als schönstes Beispiel jener charakteristischen reinen, klassischen Richtung das Opernhaus von Knobelsdorff erhalten. Mit der Einordnung in diese Richtung fällt das Unvermittelte und Isolierte der Stellung fort, die das Bauwerk in all den bisherigen Darstellungen erfährt, welche den Klassizismus mit einigen Vorspielen erst nach dem Tode Friedrichs des Großen beginnen lassen[1]).

Selbst Woltmann in seiner Baugeschichte Berlins spricht bei der Erörterung des Opernhauses von der „Rückkehr" zu den einfachen Formen des klassischen Altertums als von einem „Wagnis" dem Zeitgeschmack gegenüber, eine Auffassung, bei welcher das Bestehen der klassischen Strömung übersehen ist. Es darf nicht von einer plötzlichen Rückkehr, sondern genau und logisch nur von einer Fortsetzung der bestehenden klassischen Richtung neben dem „Zeitgeschmack", dem Barock bzw. Rokoko, gesprochen werden. Die Stellung der einzelnen Bauwerke zueinander zeigt sich dann erst vermittelt und stilistisch verknüpft.

Das Bindeglied nach rückwärts für die Bauwerke von Berlin bildet nämlich das Zeughaus, allerdings nicht in seiner jetzigen Gestalt, sondern in dem ersten Entwurf Blondels[2]), der uns durch einen Stich von J. B. Broebes[3]) glücklich erhalten geblieben und dadurch außerordentlich wertvoll geworden ist. Der Plan stammt etwa aus den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts, also aus der besten Zeit des Barock, so daß somit auch für Berlin die Anfänge klassischer Tendenzen bis ins 17. Jahrhundert zurückreichen.

Der alte Entwurf unterscheidet sich vor allem dadurch von der endgültigen Fassung, daß das Portal einfacher ist und nicht in dem barocken Motiv des de Bodt das Gurtgesims durchschneidet, ferner durch eine hohe, strenge Attika an Stelle der heutigen Balustrade und durch den fehlenden plastischen barocken Schmuck.

Blondel selbst hat sich in seinem „Cours d'architecture" von 1675 stark gegen die Mißbräuche des Barock ausgesprochen, er folgte den Lehren des Vitruv und hatte sogar schon das Empfinden für die Überlegenheit der griechischen Baukunst und Erfindungskraft über die römische. Und es erinnert stark an den angeführten Brief von Erdmannsdorff und besonders

[1]) Vgl. Borrmann a. a. O., S. 132, Osborn, S. 196, Woltmann, S. 104, womit auch die Einteilung der ganzen Epoche des Klassizismus in kleinere Gruppen bedingt ist.

[2]) Blondels klassischer Geist erlaubt auch das Anrecht auf den Entwurf zum Zeughaus. Vgl. die Literatur bei Borrmann. Die Zuweisungen stehen hier am besten auf der Stilkritik.

[3]) J. B. Broebes: Vues des palais et maisons de plaisance de S. M. R. en Prusse. 1733.

an die Beischriften zu den Entwürfen des Opernhauses von Knobelsdorff (!) wenn man erfährt, wie Blondel die Verhältnisse der Bauglieder zahlenmäßig festzuhalten sich bemüht hat.

Noch heut ist gegenüber den anderen Entwürfen im wesentlichen sein Geist in dem jetzigen Zustand des Zeughauses lebendig geblieben, trotz der vielfachen, wohl durch Schlüters Kunst beeinflußten barocken Gebilde. Blondels „harmonie" und „symétrie" — die Hauptfront war nämlich wie die Seitenfront gebildet — zeigt jene typisch durchgängige Reihung gleicher, klassisch einfacher Fenster, allerdings durch leichte Pilaster getrennt, die mit den barocken Bildungen jener Zeit (etwa 1685) nichts gemein haben. Vor allem aber deutet die Behandlung des Erdgeschosses als Sockel und der einen Hauptetage ebenfalls hin auf den streng antiken Geist der klassischen Richtung.

Interessant, wie Blondel seinerzeit an Perraults Entwurf zur Louvre-Fassade tadelte, daß gegen den Sinn der Antike zwei Stockwerke durch eine Ordnung zusammengefaßt seien. Ein gleichfalls noch vorhandener Plan für das Berliner Zeughaus vom Jahre 1685 aus anderer Hand weist dieselbe Eigentümlichkeit auf, die Blondel in seinem Aufriß im Sinne der Antike vermieden hatte. Wie müßte ihm, der schon die Kunst Perraults als Niedergang bezeichnete, jener zweite Entwurf vorgekommen sein, in welchem außer dem getadelten Zusammenfassen mehrerer Stockwerke durch eine Kolossal-Ordnung im Mittelrisalit gekuppelte Säulen dekorativ verwendet sind und das Hauptportal sowie das große Mittelfenster über ihre Etagenhöhe hinaus geführt werden sollten. Blondel und seine Anhänger verlangten vor allem Einfachheit in der Fassadenbildung im Gegensatz zur barocken Willkür und für jedes Stockwerk eine eigene Ordnung[1]).

Weist auch das Zeughaus in seiner endgültigen Fassung nur noch im Grundzug den Geist der klassischen Richtung auf, so hat uns doch Knobelsdorff dafür ein mustergültiges schönes Denkmal dieses Stils geschenkt in dem Bau des Königlichen Opernhauses aus den Jahren 1741 bis 1743. Ein leidlich guter Stich von etwa 1763[2]) (Bild 9) kann uns den ehemaligen Zustand, der allein für die Bewertung in Betracht kommt, wieder vergegenwärtigen. Die klassische, strenge Richtung vertritt das Opernhaus im Außenbau so bezeichnend und direkt wie kein anderes Bauwerk in Berlin.

Borrmann[3]) bestimmt es als abhängig von der „klassizistischen Richtung der englischen Baukunst vom Ende des 17. und dem Beginn des 18. Jahr-

[1]) Vgl. dazu Blondel jr.: Traité 1737.
[2]) Von J. G. Rosenberg.
[3]) A. a. O. S. 357.

hunderts". Diese Ansicht kann nicht beibehalten werden[1]). Beim Übersehen der schon bestehenden klassischen Strömung ist es allerdings nicht anders möglich, als den Zusammenhang, wenn einer gefunden werden soll, außerhalb von Deutschland, und zwar in England zu suchen.

Zunächst einmal ist das Opernhaus als die Leistung anzusehen, bei der Knobelsdorff sich freier und selbständiger äußern konnte als in den anderen, späteren von Friedrich dem Großen diktierten Bauten. Erstens war Friedrich der Große damals noch nicht so selbständig (der Beginn des Baues fällt in das Jahr nach seinem Regierungsantritt), außerdem aber spricht er ihm in seinem „éloge" das Werk als „dem alleinigen Erbauer" zu. Wenn nun auch Knobelsdorff in der Widmung seiner Entwürfe den Anteil

Bild 9. Das Opernhaus. Nach einem Stich von J. G. Rosenberg.

Friedrichs des Großen nicht verhehlt, sondern stark hervorhebt und sich selbst sehr in den Schatten stellt, so kann dies die Bewandtnis haben, daß die Idee eines Apollotempels für das Opernhaus und die Anregung der Nachahmung des Pantheons für die Fassade (vgl. d. Éloge) allerdings vom Könige ausgegangen ist, die Entwürfe aber allein auf die Arbeit und Erfindungskraft von Knobelsdorff zu schieben sind[2]), wie seine allereigensten Berechnungen der Proportionen eindrücklich beweisen. Beispielsweise: „j'ai taché de trouver des Proportions relativs à la totalité du Bâtiment . ." usw.

[1]) Gurlitt, dem die übrigen Autoren wohl gefolgt sind (auch Klopfer), irrt allein schon darin, daß Knobelsdorffs Italienreise nach der Pariser fiele (vgl. S. 471 a. a. O.). Die entscheidenden ersten Anregungen schöpfte er aus Italien.

[2]) Im Gegensatz hierzu vgl. Paul Seidel a. a. O.

Daß die englische Architektur als Vorlage gedient haben soll, ist schon insofern nicht anzunehmen, als die Kunst Friedrichs des Großen bei seinem Regierungsantritt noch nicht in dem englischen Klassizismus befangen war. Erst in den 50er Jahren erfolgt dieser Einfluß. Außerdem hat Knobelsdorff sich auf seiner Studienreise nach Italien direkt an die Antike angeschlossen: „il aimait la noble simplicité des Grecs et un sentiment fin lui faisait rejeter tous les ornements qui n'etaient pas à leurs place". Er empfand sogar schon — ähnlich wie Erdmannsdorff — den Unterschied zwischen griechischer und römischer Kunst noch vor dem Erscheinen von Winckelmanns Werk, indem er beispielsweise 1737 aus Italien schreibt[1]), „daß man bey denen Antiquen gantz merklich wahrnehmen könne, wieviel die Griechen die alten Römer in dieser Kunst übertroffen . . . ."

Jedoch hat er die vollkommenen Konsequenzen jener Erkenntnis als Kind seiner Zeit noch nicht zu ziehen verstanden, denn dazu war die bestehende Richtung des französisch-barocken Einflusses noch zu stark; immerhin aber schuf er doch in dem Opernhaus einen Bau, der dem antiken Geist griechischer Empfindung in der Reinheit der Gliederung und dem tektonischen Verwerten der Formen sehr nahe kommt und auf die Zeit hinweist, die mit dem Eigentum und der Verwertung dieser Erkenntnis in Schinkel für Berlin ihren Höhepunkt gefunden hat.

Interessant ist es, wie ein Zeitgenosse Schinkels über das Opernhaus urteilt[2]): „Unter Friedrich dem Großen versuchte man schon, in rein griechischem Stil zu bauen. Das Opernhaus ist eine Zeitlang als klassisches Muster der Architektur und als ein Ausfluß des reinsten griechischen Geistes (!!) gepriesen worden. Uns kann es nicht mehr dafür gelten." Man sieht also, daß diese Auffassung von der Epoche der Baukunst Friedrichs des Großen eben deshalb möglich war, weil das Monument die reine klassische, auf der römischen Antike beruhende Richtung repräsentiert, und zwar in ihrer der griechischen Kunst am meisten nahestehenden Empfindungsweise. Das Verständnis für den Unterschied römischer und griechischer Ausdrucksart konnte dann aber erst die Zeit Schinkels bekommen und damit auch die Wertung des Opernhauses richtig bemessen.

Die Anwendung des auf der strengen römischen Antike fußenden klassischen Stils war also für Knobelsdorff — wenn er auch im Innern völliges Rokoko herrschen ließ — kein solch großes „Wagnis dem Zeitgeschmack gegenüber", weil er, wie gezeigt, damit nicht so vereinzelt dastand.

[1]) Briefe aus Italien: Geh. Staatsarchiv. Vol. IV.
[2]) Gruppe a. a. O., S. 11.

Schon der Ausspruch Friedrichs des Großen über ihn: „Il trouvait plus de majesté dans l'architecture ancienne que dans celle des modernes" gibt uns den Beweis, aus welchen Quellen der Künstler geschöpft hat. Außerdem zeigt das Bauwerk selbst untrüglich alle Merkmale dieser strengen, direkt auf der Antike fußenden Richtung. Es hat im Grundriß die „längliche Form eines antiken Tempels" und die Bühne war als Cella dieses Apollotempels gedacht. Friedrich der Große selbst hat es ausgesprochen, daß für die Säulenlaube an der Fassade das Pantheon nachgeahmt worden sei; also nicht etwa Palladios Villa rotonda. „L'opéra: un des édifices les plus beaux et les plus réguliers, qui ornent cette capitale. La façade en est imitée, et non pas copiée, d'après celle du Panthéon[1])." Und auch aus Knobelsdorffs eigenem Munde hören wir, daß ihm bei seinen Ideen die Antike vorgeschwebt habe. Er sagt: Cette Façade est orné d'un grand Portique de l'Ordre Corinthien à la Façon d'un Temple de l'Antiquité, dédié à Apollon!

Nach italienischem und nicht irgendwie englischem Muster erhielt ferner das Opernhaus außer dem Zuschauerraum und der Bühne noch den sogenannten Apollosaal; und wenn schon alles dieses auf Italien als Vorbild deutet, so spricht es Knobelsdorff auch indirekt damit aus, daß er eine ganz eigens erfundene Konstruktion für die Säulenlaube anwenden mußte, weil es in Deutschland kein Beispiel eines so weit vortretenden Portikus gäbe, und daß das hier verwendete Steinmaterial nicht dieselbe Tragkraft habe wie jenes, welches man in Italien bei der Errichtung ähnlicher Gebäude gebrauche[2]).

Hat König Friedrich der Große — wie Knobelsdorff in der Widmung schreibt — tatsächlich Anteil am Bau des Opernhauses, so kann es doch unmöglich ein Irrtum sein, wenn er in seinem éloge die Nachahmung des Pantheons für die Fassade des Baues erwähnt. Auch damit schon ist auf die römische Antike direkt hingewiesen und nicht auf den englischen Palladianismus. Durch Knobelsdorffs Briefe an den König aus Italien erfahren wir auch, daß er sich „nicht durch den Zeitgeschmack verwirren ließ"[3]).

Abgesehen von alledem spricht das Bauwerk für sich selbst. Die Mauerfläche ist in antikem Sinne gegliedert mit nur einem Hauptstockwerk über dem Sockelgeschoß. Man vergleiche als Analogie zur klassischen Richtung den Entwurf Blondels zum Zeughaus. Dieses eine Stockwerk dominiert

[1]) Die Anzahl der Säulen auf 6 beschränkt, deckt sich übrigens mit der der Pariser Nachbildung.

[2]) . . . . . qu'on emploie en Italie, dans l'Elévation de pareils Edifices.

[3]) Vgl. Woltmann, S. 96.

und ist allein zur Geltung gebracht, die kleinen Fenster ordnen sich als eine Art Mezzanine unselbständig unter. Sie dienen dem Schmuck der Mauermasse eher als der Gliederung. Die Säulenlaube steht auf dem hohen Sockel, geht also — ganz im strengen Sinne — nur durch das eine Geschoß.

Sie ist übrigens der erste klassische Tempelgiebel in Berlin (Borrmann). Die Profile sind rein und übertreffen die Bildungen der Zeit, und die Verzierungen wirken sparsam und sind sehr geschmackvoll angebracht.

Die gleichförmige Reihung der Fenster mit ihren einfachen Dreiecksgiebeln ist ebenso bezeichnend für die klassische strenge Richtung, wie die mit den schlichten Rahmen versehenen Mezzaninfensterchen und der Fortfall der Gurtgesimse.

Diese gleichmäßige, ununterbrochene Anordnung der Fenster mit ihren Giebelbildungen über die ganze Länge des Gebäudes hin, stellt uns nun plötzlich den Zusammenhang mit dem Formenausdruck bei Bellevue klar vor Augen. (Vgl. auch Wörlitz und Duddingsstone.) Damit dokumentiert sich am Schloß Bellevue der letzte Rest der klassischen Richtung in der Baugeschichte Berlins. Es wird keinem einfallen, die Bildung des Opernhauses mit der Kritik einer „kaum zu überbietenden Nüchternheit" zu belegen, wie es bei Bellevue aus Unkenntnis des Zusammenhanges geschehen ist.

Die Statuen beim Opernhaus sind nur da angebracht, wo etwas betont werden soll, wie an den drei Ecken des Giebels (man denke an die Akroterien der Antike) oder über den Pilastern an den nur ganz gering vorspringenden Seitenrisaliten. Zu dem figürlichen Schmuck des Giebels vergleiche man die Bildung bei Bellevue. In etwas späterer Zeit, welche dann bei den Architekturen kaum mehr auf die Mitwirkung der Bildhauerkunst rechnet, verschwinden an solchen Stellen die Statuen, da die Begrenzungen des Giebels flacher und beruhigter werden und die Linien nicht mehr aufgelockert sein sollen.

Der genauen Berechnung der Verhältnisse für das Opernhaus, was die Säulen[1]) anbelangt, ist schon gedacht worden; dasselbe gilt auch für die harmonischen Maße von Breite und Höhe des Gebäudes. Das Dach, ursprünglich sehr flach gehalten, versteckte sich hinter der Balustrade, so daß Knobelsdorff auch darin dem antiken Geschmack gefolgt war (vgl. Wörlitz und den Entwurf zum Zeughaus).

[1]) Vgl. Woltmann, S. 103: Knobelsdorff hat ihr Maß und ihr Verhältnis selbständig aus der Gesamtheit des Gebäudes zu finden gesucht, und seine Zeichnungen beweisen, daß Form und Ebenmaß der Säulen dem überlegen waren, womit die Zeit sich sonst begnügte.

Knobelsdorff muß nun — und das macht seine kunsthistorische Stellung in der Architekturgeschichte Berlins aus — mit seinem Bau des Opernhauses angesehen werden *nicht* als der *Begründer* des Klassizismus in Berlin, sondern als der Fortführer der klassischen Richtung in der Zeit des blühenden Rokoko (Barock), so daß er diese Strömung für die genannte Epoche repräsentiert und bis zu dem Zeitpunkte vertritt, wo durch erneutes Zurückgreifen auf die diesmal griechische Antike die klassische Richtung wiederum eine Auferstehung erleben konnte.

Nur dieses eine wertvolle Bauwerk, aber nicht die übrigen klassizistischen Architekturen der Zeit Friedrichs des Großen kommen für die genannte Richtung in Betracht.

II. 1. b.

Die „edle Einfalt und stille Größe", welche die klassische Richtung charakterisiert in der Wiederholung weniger einfacher Motive durch die ganze Ausdehnung der Mauermasse und in der Einfachheit der Profile, gibt ein Gefühl von Schlichtung und Auslöschung aller stark kontrastierenden Gegensätze, ein Empfinden, das sich dem Geschmack der den Barock ablösenden Epoche annähert und das Auslaufen der klassischen Richtung in diese auf der einen Seite ermöglicht. Vom Barock her geht die andere Strömung in eben jene Formensprache über, nur mit dem Unterschied, daß hier der neue Formenausdruck mit dem alten Empfinden keine Analogien aufweist, sondern durch das Prinzip des Gegensatzes als Ernüchterung auf das Übermaß erklärt werden muß.

Ein organischer Zusammenhang im Sinne eines Übergangsstils wird sich bei zwei diametralen Stilempfindungen schwerer konstruieren lassen, als wenn der folgende Stil etwa die Steigerung und den Höhepunkt des vorangehenden bildet, und man wird das verknüpfende Band wohl zunächst am besten in den Rudimenten des alten Stilempfindens bei den neuen Formen erkennen können.

Solche Merkmale weist das Schloß Bellevue noch in mancher Hinsicht auf, wodurch es auch mit der über den Barock laufenden Strömung zusammenhängt.

Bis etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts hat Italien in der Kunst besonderen Einfluß ausgeübt, daneben aber gab es eine zweite Schatzkammer speziell für die Architektur, und das ist Paris gewesen, hauptsächlich durch seine weltberühmte, von Blondel begründete Akademie. Und es mag damals wenige Architekten gegeben haben, die sich nicht wie aus Italien, so auch Anregungen aus Paris zu ihren eigenen Schöpfungen holten.

Das Schloß Bellevue folgt in der gesamten Grundrißanlage — was die Zusammenfügung der Baukörper betrifft — dem Vorbilde des französischen Schlosses des 18. Jahrhunderts, nämlich mit der in Deutschland so viel nachgeahmten Anlage in Hufeisenform[1]). Das „corps de logis" — so ist auch noch die Bezeichnung in den Bauakten — liegt zurückgebaut als nicht profanes Gebäude in gemessener Entfernung von der Verkehrsstraße. Die architektonische Begrenzung des Raumes vor dem Hauptkörper geschieht durch zwei gleichartige Flügelbauten an den Seiten nach außen zu, während hingegen die Partie zum privaten Garten offen und frei gelassen ist. Die beiden viereckigen Pavillons, an die Flügel sich anschließend, weisen mit den französischen Mansardendächern auf das für die französische Architektur charakteristische Vorbild. Das sogenannte „Aha", ein ausgemauerter Graben, bildet den tektonischen Schluß der vierten Seite des Rechtecks. Dieser Graben vor Bellevue ist der Überrest der früheren fortifikatorischen Bedeutung[2]). Die hufeisenförmige Anordnung, die sich etwa in der Mitte des 17. Jahrhunderts herausgebildet hatte, benutzte auch dort den ursprünglichen Graben der Vorderseite, um das Rechteck abzuschließen und zu vervollständigen. Dieser wurde dann später meist durch eine Mauer oder ein Gitterwerk ersetzt. Beim corps de logis — zwischen Hof und Garten gelegen — sollte nach den Anweisungen der Theoretiker[3]) die Hoffassade strenger, die Gartenfassade freier behandelt werden. Bellevue ist auch hierin genau gefolgt. — Der Typus des französischen Schlosses mit drei Vor- und zwei Rücklagen hat auch in der Bildung des Mitteltraktes bei Bellevue noch einen leisen Nachklang, nur mit dem Unterschied, daß die fünf Teile durch ein Dach zusammengefaßt sind und nicht mehr ihre eigene Bedachung tragen. Auch im Innern entspricht die Anlage der Zimmerfluchten durch die Bildung der enfilade dem französischen Geschmack.

Sehr interessant ist es zu bemerken, in welcher Weise sich das typisch deutsche Empfinden bei der Aneinanderfügung der Baukörper am Schlosse Bellevue kund tut. Der Romane, besonders der Italiener, hat das Gefühl für das organisch Gewachsene, und eine solch unregelmäßige, unorganische Konfiguration wie bei der Zusammenfügung des „corps de logis" mit den Flügelbauten wäre bei ihm nicht möglich gewesen. Erwähnt wurde schon die ungleiche Höhe der Stockwerke, so daß die Verbindung von Haupt- und

[1]) Schon die Wahl des französischen Namens „Bellevue" ist charakteristisch; der Nachfolger des Prinzen hielt darauf, nach Möglichkeit deutsche Ausdrücke besonders bei den neu aufzustellenden Instruktionen zu gebrauchen. (Krieger a. a. O., S. 146.)

[2]) Vgl. Mansart oder Levaus Vaux-le-Vicomte (bei Gurlitt Abbild.).

[3]) Vgl. Daviler: Cours d'architecture 1750.

Nebengebäuden nur vermittelst einer Treppe ermöglicht werden konnte. Vor allem aber berühren die Flügel nur einen Teil der Breite des Hauptkörpers, so daß durch die von den anderen Ecken ausgehenden runden Holzställe ein leerer Raum entstanden ist, der noch eigentümlicher sich gestaltet durch die Anfügung der runden Körper in den entstandenen Winkeln.

Italien hat wie im einzelnen so auch im Grundrisse die reguläre Anordnung der verschiedenen Bauglieder verfolgt, so daß z. B. eine Anordnung wie die Hofanlage des Heidelberger Schlosses für dieses Gefühl unmöglich gewesen wäre. Es ist dasselbe Empfinden bei den Deutschen, das ihnen erlaubt, heterogene Teile unbekümmert zusammenzusetzen. Man denke etwa an die Aneinanderfügung der Rundtürme mit den rechteckigen Baukörpern bei den deutschen Kathedralen. Genau das gleiche zeigt die Anlage des Schlosses Bellevue, wo ohne Scheu solche Winkelbildungen, Unregelmäßigkeiten und Diskrepanzen möglich waren. Auch die Asymmetrie der zwei Flügelseiten des Rechtecks ist uns ein Beweis für die Irregularität des deutschen Empfindens[1]).

Als analoges Beispiel in der Baugeschichte Berlins sei erwähnt, wie sich beim Kgl. Schloß der runde Turm an der Spreeseite aus dem quadratischen Körper entwickelt, oder — noch übereinstimmender mit den kleinen runden Bildungen bei Bellevue — wie der sogen. „grüne Hut" in die übrige Mauermasse eingeklemmt ist.

Solche Glieder erscheinen dann zum Teil selbständig, zum größeren Teil aber dazugehörig, eine Unklarheit, die für den Süden undenkbar wäre.

In Berlin ist auch sonst noch vielfach neben Bellevue der Einfluß der französischen Grundrißentwicklung der Barockzeit zu verfolgen; besonders vorbildlich waren die französischen Adelshotels. Abgesehen von dem Schloß Charlottenburg, vor allem der ursprüngliche Zustand des jetzigen Prinz-Albrecht-Palais in der Wilhelmstraße. 1737 wurde der Bau begonnen nach einem in Paris (!) angefertigten Plan und hatte in seiner ursprünglichen, 1830 durch Schinkel vollständig veränderten Form große Ähnlichkeit mit der Anlage des Hotels de Soubise in Paris.

Aus demselben Jahr stammt der Bau des Ministeriums des Kgl. Hauses, ebenfalls nach dem Muster eines französischen Adelshotels angelegt. Im Jahre 1739 entstand ferner das jetzige in derselben Art um einen Vorhof gruppierte Reichskanzlerpalais (Bild 10). Die Anlage stimmt auch darin mit dem französischen Prinzip überein, daß der Hauptsaal, übrigens meist mit der Treppe verbunden, im Mittelrisalit zu liegen kam.

[1]) Es wurde schon S. 20 angegeben, daß der eine Flügel eine Tiefe von 36 Fuß, der andere von $39^1/_3$ Fuß besitzt.

Wie wir gesehen haben, war für Bellevue in der ersten Anlage etwas Ähnliches beabsichtigt gewesen. Durch die Umstände gezwungen, hat Boumann dieses Schema später aufgegeben; wir werden uns nachher noch damit zu beschäftigen haben.

Ein weiteres Beispiel in Berlin wäre die Grundrißbildung des ehemaligen Palais vom Prinzen Heinrich. (Wohl im Jahre 1748 von Knobelsdorff begonnen.) Die ganze Form sowie die Anlage eines Nebengebäudes, das sich an den linken Seitenflügel anschließt und für die Stallungen bestimmt war, zeugt von direkter Kopie eines französischen Vorbildes. Alte Grundrisse geben eine genaue Vorstellung der jetzt nicht mehr vorhandenen Nebenräume. Die Übereinstimmung mit der Bildung und Anreihung der

Bild 10. Das Reichskanzlerpalais.

Stallungen bei Bellevue ist auffallend wörtlich, denn in beiden Fällen laufen sie auf der linken Seite den Flügeln parallel. Sollte es vielleicht kein Zufall sein, daß auch die Gruppierung und Gestaltung der Räume der beiden Palais übereinstimmend gleichförmig in der nüchternen Folge der Zimmerflucht gebildet sind? Es war die Wohnung seines Bruders, des Prinzen Heinrich. Die Breite des Mittelbaues ist auch in seinem Palais, wie bei Bellevue, in zwei Räume aufgeteilt.

Der Zusammenhang des Schlosses Bellevue mit den Schloßanlagen des Barock ist also noch voll vorhanden, obgleich das Jahr 1786 auf eine Zeit hinweist, wo der französische Einfluß schon sehr nachzulassen begann. Um es kurz zu wiederholen, besteht die Analogie darin, daß zur Fassade des corps de logis ein Hof hinleitet, der durch aneinander gereihte Gebäude

begrenzt wird. (Mitunter auch durch Kolonnaden, wie beispielsweise beim Hotel de Soubise.) Hinter dem Schloß selbst öffnet sich dann der Park, und vor der Gartenfront liegt das sogenannte Parterre, eine sorgsam gepflegte Rasenfläche, hingebreitet, an die sich die Anlagen anschließen mit ihren überraschenden Ausblicken auf das Wohnhaus. Bei dem Park von Bellevue ist mit Hilfe von Baumgruppen und Hügeln sehr stark mit solchen plötzlichen freien Durchblicken auf das Schloß und die gartenarchitektonische Anlage des Parterre gerechnet worden. Eine zeitgenössische[1]) Notiz beispielsweise erwähnt auch diesen Punkt gelegentlich der Beschreibung des Parkes mit den Worten: „de cette élevation la vue s'étend d'une coté sur un grand boulingrin qui est devant le château . . .“ Den schönsten Beweis dafür liefert uns aber ein alter Situationsplan[2]) des Parkes Bellevue, wo von der Terrasse bzw. von dem Balkon aus vier strahlenförmige Linien sich verbreiten und die Blickbahnen der Prospekte andeuten, die in den alten Baumbestand gehauen werden sollten.

Der Geschmack des Rokoko mit seiner heiteren, weniger auf das Steife und Repräsentative gerichteten Auffassung bevorzugte mehr das intimere Landhaus an Stelle des imponierenden Schlosses. Und in diesem Sinne hat sich auch Friedrich der Große sein Sanssouci in der bequemen Weise hergerichtet, daß man sofort beim Verlassen der Zimmer sich im Freien, im Park befand.

Zu diesem Zwecke bevorzugte die Zeit die Anlage des Fußbodens in gleicher Höhe mit der Erde; Bellevue ist in jenen Geschmack zurückgefallen durch die nachträgliche Anlage der Terrasse, um auch, wie der Prinz Ferdinand sich ausdrückte, mit geraden Füßen in den Garten gelangen zu können. Es dürfte vielleicht keine irrige Meinung sein, daß diese Idee durch das Vorbild am Lustschloß seines Bruders in Sanssouci bei ihm (noch nach der Genehmigung der Entwürfe und der ersten Ausführung des Baues) geweckt und zur Verwirklichung gebracht worden ist. Dadurch entstand natürlich die Notwendigkeit, das Erdgeschoß bis zur Höhe des Fußbodens in einer der ganzen Architektur widerstrebenden Schrägen hinaufzuführen und die Fenster in Türen zu verwandeln. Aber auch eine zweite Möglichkeit liegt nahe, daß der Prinz Ferdinand die Anlage von Wörlitz, welche ja dieselbe Terrassenbildung aufweist, gleichfalls für sein Lustschloß haben wollte; denn es ist noch ein Entwurf der Gartenfront vorhanden, wo das Vorbild für Ausgang und Treppe vermutlich maßgebend gewesen war.

[1]) Hauchecorne: Description du Parc de Berlin 1792. S. 32.
[2]) Schloß-Bau-Kommission B5.

Immerhin hängt auch in dieser Bildung Bellevue mit der vorangegangenen Zeit zusammen.

Die von beiden Seiten der Gartenfront des Schlosses Bellevue abgehenden runden Holzställe geben dem sonst ganz geradlinigen Grundriß des Hauptgebäudes eine Wellung, welche ebenfalls an den Geschmack des Barock gemahnt. Die Abhängigkeit dieser eigentümlichen Grundrißgestaltung von dem Georgenhaus bei Dessau war festgestellt worden. Da nun dieses dem Stil der englischen Landhäuser folgt — man vergleiche u. a. den charakteristischen Saal auf dem Dache —, so ist auch in England der Ursprung jener eigenartigen Bildung zu suchen. Die beiden Ställe bei Bellevue haben die äußerliche Aufgabe, das Hauptgebäude mit den Wirtschaftshäusern in Verbindung zu bringen. Inigo Jones (gest. 1652) hat diese Art in seinem Hause Stoke Park eingeführt, und durch Vanbrugh (gest. 1726) wurde sie später in vielfacher Anwendung populär gemacht. „Man wollte den Hauptblock durch die niedriger gehaltenen und nur lose angefügten Nebengebäude majestätischer erscheinen lassen“[1]).

Der eigentliche praktische Zweck einer solchen Verbindung kam schon im Georgenhaus nicht mehr zur Anwendung und noch weniger bei Bellevue. Denn die an das Hauptgebäude angeschlossenen Wirtschaftsräume beim englischen Landhaus enthielten u. a. die Küche oder das Musikzimmer, so daß nicht nur rein äußerlich durch eine Mauer, sondern durch einen Gang in ihr die Verbindung hergestellt werden mußte.

Es ist also nur das äußere Schema unbewußt des eigentlichen Zweckes übernommen worden, nicht zum Schaden des Gesamteindruckes, wodurch die Linie der Gartenfront angenehm belebt wird und in einen schönen Zusammenklang mit der regulären Gartenanlage des Parterre gebracht worden ist[2]).

Die kaum merkliche, für die Gliederung des Schlosses Bellevue aber immerhin wichtige Betonung der Eckrisalite (sie sind deshalb in der Aufrißbildung sogar verschieden vom Kern ausgefallen) und des Mittelrisalits zeugt ebenfalls von der Beziehung zu der Art der barocken Grundrißbildung, und zwar in dem Vor- und Zurückspringen einzelner Gebäudeteile aus dem Fluß der Grundrißlinie. Diese wird späterhin vollständig beruhigt, wofür als Beispiel von vielen das ehemalige Charlottenburger Schauspielhaus[3]) von Langhans aus dem Jahre 1791 gelten mag.

---

[1]) Muthesius: Das englische Haus, 1904.

[2]) Übrigens sind die beiden Holzställe nicht einmal übereinstimmend gebildet. (Vgl. d. Grundriß, S. 21.)

[3]) Stich von Lütke.

Als Typus für die Art der barocken Dreiteilung des Gebäudeblocks — welche bei Bellevue noch ganz schwach nachklingt — sei von Berliner Bauten die alte Akademie[1]) in ihrer Gestalt nach dem Brande (1749) genannt.

Auch die Ausführung von malerischen Bossenformen in Putz war eine beliebte Technik des Barock gewesen. Sie hat beim Schloß Bellevue an der Gartenfront noch eine späte Verwertung gefunden, denn kurze Zeit darauf herrschten die ruhigen, völlig glatten Flächen. Sehr interessant und für die Richtigkeit der Beziehung zu unserem Vorbilde sprechend, ist der Umstand, daß diese Bossenquaderung nur auf der Rückseite des Schlosses Anwendung gefunden hat, während bei der Vorderfront der Formenausdruck von Wörlitz maßgebend gewesen war.

Für den wellenförmigen Verlauf der Grundrißlinie haben wir unter den Bauwerken Berlins charakteristische Beispiele in der kleinen Royal York-Loge von Schlüter, ferner in dem Gebäude der Bibliothek (nach Fischer von Erlach) und in einer mit Bellevue beinahe gleichzeitigen Schöpfung, nämlich in den Erweiterungsbauten von Monbijou (1789/90).

Eine ähnliche Behandlung im Grundriß zeigt das Gebäude des ehemaligen Palastes der Prinzessin Amalie. Der Bau in seinem ursprünglichen Zustande soll, einer älteren Notiz zufolge, nach einer aus Frankreich eigens verschriebenen Zeichnung errichtet sein, und wird schon damals hervorgehoben als ein bemerkenswertes Gebäude, insofern, als es neben manchem Schönen in der Anlage und im einzelnen so ziemlich alle Fehler des französischen Baustils bis hin zu den in sanftem Bogen geschweiften Fassaden in sich vereinige. Der Unterschied zwischen den genannten Architekturen und Bellevue beruht lediglich darauf, daß hier nicht auch der sogenannte „Perron" in die Wellenlinie miteinbezogen worden ist. Bald danach verschwinden jene Grundrißbildungen vollständig.

Aus dem Innenbau des Schlosses Bellevue, der uns nachher noch beschäftigen wird, muß in diesem Zusammenhang nur des schönen ovalen Tanzsaales gedacht werden mit seiner Grundrißbildung, die gerade am Ende des 18. Jahrhunderts sehr beliebt wurde, seine Ableitung aber offenbar auch aus dem barocken Gefühl für die Abschrägung der Ecken und der Durchbrechung alles Rechtwinkeligen und Kantigen erfahren muß. Im Kgl. Schloß von Berlin ist uns als einziger erhaltener Rokokoraum das Schreibzimmer Friedrichs des Großen mit ovaler, fast runder Grundrißbildung nach dem Muster von Sanssouci bzw. Rheinsberg überkommen. Die ver-

[1]) Stich von J. C. Schleunen.

bindende Linie läuft also vom Barock (vgl. z. B. den Saal des Würzburger Schlosses) über die Epoche des Rokoko sogar bis weit in den Klassizismus hinein.

Malerische Wirkungen von Licht und Schatten, ein Merkmal für den Barock, verliert die Zeit, in die der Bau von Bellevue fällt, fast vollständig. Deshalb werden die Gesimse einfach gehalten, in geringem Profil, ohne viele Brechungen, wie bei Bellevue ersichtlich, und die starken Gliederungen des Blockes durch Risalite schwinden mehr und mehr. Gewisse Ruhepunkte, um die Einteilung übersehen zu können, erhielt der Baukörper, wenn auch schon sehr dem neuen Geschmack angenähert, in den Eckrisaliten, die an der Vorderfront durch eine andere Aufrißgestaltung, an der Rückseite durch Scheinrustika betont und hervorgehoben worden sind. In der Horizontalerstreckung gliedert die Fassade die regelmäßige Wiederkehr der Fenster, in welche am ersten Geschoß auch die Türbedachungen hineingezogen sind. Der Barock hätte diese aus der ideellen Linie herausgehoben.

Die Rustika hat hier übrigens einen sehr schematischen dekorativ-ornamentalen Charakter angenommen, da sie nicht einmal für das Souterrain in Anwendung gekommen ist, wo eine Verwendung und Berechtigung in organischem Sinne vor allen Dingen am Platze gewesen wäre. Diese Tatsache ist für die Formauffassung der Zeit, wie nachher gezeigt werden soll, außerordentlich bezeichnend.

Bellevue ist schon ein Beispiel dafür, daß das barocke Gefühl starker Profile sehr im Schwinden begriffen ist, und daß die gerade Linie als Linie der Stille die herrschende wird.

Diese Vereinfachung im Geschmack der Zeit läßt sich auch in den Einzelheiten beobachten. In der ersten Ausführung befand sich auf dem Dach der Gartenfront eine reihenweise Anordnung von deutlich hervortretenden Fenstern, wie es noch das Gouache-Gemälde von Alberti[1]) aufweist. Sie waren in ihrer Gesamtwirkung als Linie berechnet, aus demselben Gefühl heraus, wie etwa die Renaissance[2]) ihre Dachfenster anzubringen pflegte im Gegensatz zu der malerischen Zerstreuung und Regellosigkeit der Gothik.

Als Beispiel für den linearen Ausdruck und die Vereinfachung sei beim Schloß Bellevue auf die Füllungen unter den Fensterbänken aufmerksam gemacht, die nicht mehr in dem stark schattenden Profil gebildet sind, wie beispielsweise an den Fenstern des ersten Stockwerks beim Kgl. Schloß, wo in demselben Maße auch die Rahmen nicht der linearen

[1]) Kgl. Hausbibliothek, Sammlung Morino.
[2]) Vgl. z. B. das Rathaus in Rothenburg.

Ausdrucksweise von Bellevue folgen, sondern einer malerischen Bildung, welche sehr auf die Mitwirkung von Licht und Schatten rechnet.

Für den eigentlichen Sinn der Dachgestaltung, als lastendes und zugleich die Mauermasse zusammenfassendes Stück, war jener Zeit das Gefühl abhanden gekommen. Bellevue vertritt weder die Bildung der klassischen Richtung einer flachen Bedachung, welche die spätere Zeit wieder aufnahm, noch die des Barock, abgesehen von den schon erwähnten Mansardendächern der kleinen französischen Pavillons.

In guter Übereinstimmung mit den korinthischen Kapitälen erhielten ihre Pilaster eine malerische Kannelierung, welche die folgende Epoche in linearem Empfinden zugunsten des einfachen Bandstreifens wieder aufgibt. Diese Wandlung kann man sich gut verdeutlichen an der ähnlichen Risalitbildung des Auswärtigen Amtes in der Wilhelmstraße. Das korinthische Kapitäl wird entsprechend durch das jonische, weniger malerische, ersetzt. Demzufolge ist der Giebel flacher gehalten und bleibt leer, und die Figuren, welche bei Bellevue noch eine Auflockerung der Linie bewirken, werden aus demselben Gefühl heraus nicht mehr verwendet. In allen diesen Ausdrucksarten ist eine gewisse Verwandtschaft und Ähnlichkeit mit der klassischen Richtung gegeben, die deshalb in noch so später Zeit bei dem Schloß Bellevue (1786) ihren Einfluß geltend machen konnte. Das Gemeinsame bleibt das Gefühl für Vereinfachung. Die Schlichtung der optischen Form bedeutet wahre Monumentalität[1]), erscheint aber leicht als klein und nüchtern dem, der von der entgegengesetzten Empfindungs- und Ausdrucksweise durchdrungen ist. Die Schlichtheit der Zeit im Gesamten wie in der Einzelform wirkt wohltuend im Gegensatz zu dem Schwulst der vorangegangenen Epoche; und mit dem Einfachen verbindet sich meist im Verlauf der Kunst eine größere Klarheit und ein leichter eingehender Rythmus als Produkt einer späteren mehr entwickelten Epoche, die sich vom Vielfältigen erst hat losreißen müssen.

Gerade diese Momente sind bei Bellevue als Hauptreize des sonst schmucklosen Schlosses anzusehen. Zu seiner Wirkung trägt auch viel bei, daß die Proportionsgliederung fast wie in einer Erinnerung aus dem Gefühl der Renaissancezeit nach dem Prinzip des goldenen Schnittes gelungen ist. Die Strecke vom Mittelrisalit bis zu den anstoßenden Flügeln, die wegen der wenig vorspringenden Teile als eine Linie vom Auge aufgefaßt wird, zeigt jene Harmonie der Verhältnisse und gibt dem Ganzen

[1]) Vgl. Dürers Wort, daß die Größe in der Einfachheit liege und nicht im Krausen und Mannigfaltigen.

seine eigentümlich wohltuende Ruhe[1]). Wir haben diese Erscheinung anzusehen als ein Erbe der französischen klassischen Richtung, welche für die Verhältnisse und Harmonie der Bauteile feste Zahlenwerte rationalistisch aufgestellt hatte.

II. 2. a. Alle die genannten Unterschiede vom Wesen des Barock zeigen, daß nunmehr doch eine neue Epoche mit anderem Empfinden zur Herrschaft gelangt war.

Es ist der Stil, welcher durch die Bezeichnung der Zeit des Klassizismus charakterisiert wird. Für Deutschland pflegt man ihn mit den Jahren etwa 1750 bis 1840 zu begrenzen, womit er gerade drei Generationen umfassen würde. Der Ausdruck „Klassizismus" ist, ähnlich den meisten übrigen Stilbenennungen, erst nachträglich, und zwar im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts aufgekommen, und so erklärt sich denn auch seine blos summarische, im Grunde unklare Bedeutung.

Da die einzelnen Phasen dieser Epoche einheitlich zusammengefaßt werden sollen, dürfte es — was die Architektur Berlins anbelangt — angebracht sein, nicht diese kleinen Scheidungen vorzunehmen, wie „klassizierender Barock" (A. v. Zahn), oder „Rokoko-Klassik" (Klopfer), oder auch „Zopf", „Louis XVI.", „Empire" und „Biedermeier"[2]), sondern nach zwei Hauptprinzipien zu scheiden, die aus einer rein formalen Betrachtungsweise der gesamten Stilentwicklung der Architektur Berlins klar herausspringen.

Die erste Zeit — mit dem Vorbild der römischen Antike — wollen wir den Klassizismus des dekorativen Formenausdrucks nennen, die zweite — mit dem Ideal der griechischen Antike — den der Gesetzmäßigkeit.

Nur für Deutschland — und ganz besonders für Berlin — kann sich diese Teilung rechtfertigen, denn Frankreich hielt an der römischen Antike bis ins 19. Jahrhundert hinein fest. Man denke auch in der Plastik an die Parallele Canova-Thorwaldsen. Und in Berlin ist es die überragende Erscheinung eines Schinkel mit den unmittelbaren Vorgängern, der die wahre Auffassung der griechischen Antike mit seinen Schöpfungen vertritt,

[1]) Man beachte, daß das Vorbild von Wörlitz sich nur auf den Kern der Fassade beschränkt und die Eckrisalite in etwas anderer Bildung angefügt wurden. Auch Bellevue hat die Haupträume im Kern.

[2]) Man hat auch nach Generationen geteilt: früher Klassizismus, napoleonischer und romantischer Klassizismus. Selbst die kunsthistorische Darstellung Woltmanns gliedert sich in vier Teile.

während Schinkels Zeitgenosse Klenze, als Hauptpersönlichkeit neben ihm, dieses Lob im gleichen Maße nicht beanspruchen kann. „Zu München", sagt Riegel in seinen deutschen Kunststudien, „war diese (die hellenische) Entlehnungsart die allerwillkürlichste und gewaltsamste, ohne Beziehung zum Volk, ohne den Gedanken notwendiger Einheit, ohne Zusammenhang mit dem Bedürfnis und dem Geiste der Öffentlichkeit. Sie beruhte ausschließlich auf einem reichen, kunstsinnigen Könige, der für den Ruhm seines Namens und Hauses sowie das von seinem Vater erfundene Trugbild einer bayrischen Nation arbeitete."

Beim Festhalten der üblichen Spannweite des Klassizismus fällt das Opernhaus in Berlin, das einzige (im Außenbau) ausgeführte Beispiel der charakterisierten klassischen Richtung, bezeichnenderweise vor das Anfangsjahr.

Da nun diese Richtung abseits von der regulären Entwicklung steht und im Verlaufe der eigenen Strömung — wie gezeigt — in der Erscheinung des eigentlichen Klassizismus nachher aufgeht, so dürften auch schon aus diesem Grunde Schöpfungen jener Stilrichtung — wenn sie vorhanden wären — nicht mit hineingezogen werden. Knobelsdorff selbst verfiel ja nach seinem frühen Meisterwerk (vielleicht durch den wachsenden Einfluß des Königs) in den französischen Klassizismus[1]).

Einen anderen Architekten von ähnlicher Qualität, der Künstler genug gewesen wäre, von innen heraus die klassische Richtung vertreten und fortsetzen zu müssen, hat Berlin nach Knobelsdorff bis zu Gilly und Schinkel nicht aufzuweisen. —

Die erste Periode des Klassizismus in dieser Zweiteilung fällt mit der Regierungszeit Friedrichs des Großen annähernd zusammen. Nach seinem Tode, im Jahre 1786, beginnen die Anfänge des neuen Empfindens der zweiten Epoche stark in die Erscheinung zu treten. Merkwürdigerweise trägt unser Schloß Bellevue genau dasselbe Datum. Aber auch stilistisch steht es an der Wende dieser beiden Hauptformen des Klassizismus, in dem es sowohl die atektonischen, dekorativen Ausdrucksprinzipien der ersten Hälfte aufweist, als auch im großen und ganzen — was den Innenbau anbetrifft — schon auf das spätere Formgefühl deutet, das endlich in dem kleinen Pavillon des Parkes von Bellevue voll und rein in all seiner Eigentümlichkeit zutage treten sollte.

[1]) Man beachte, daß das Innere des Opernhauses in vollem Rokoko gebildet wurde, und zwar auch von Knobelsdorff.

II. 2. b. aa. Die beiden genannten Epochen könnte man ihrerseits wieder mit den Formausdrücken: malerisch und linear belegen. Die erste wäre demnach malerisch zu nennen, denn sie steht noch sehr unter dem Zeichen des Übergangs vom Rokoko bzw. Barock zum Klassizismus, wie ja auch Friedrichs des Großen Bautätigkeit und Geschmack nicht einheitlich verlief, sondern vielmehr beide Stilrichtungen nebeneinander zur Anwendung gebracht hat.

Die Möglichkeit und Erklärung dieser immerhin seltsamen Erscheinung kann man darin finden, daß das Rokoko im Äußeren (Außenbau) nüchtern wird im Vergleich zu den barocken Formen und deshalb sich dem Klassizismus der ersten Epoche im gewissen Sinne genähert hatte. Ein Beispiel für das Gesagte gibt uns der Mittelbau des Schlößchens Monbijou aus dem Jahre 1706[1]). Fast alle Merkmale des Gegensatzes zum Ausdruck des Barock sind hier vorhanden: Die starken Verkröpfungen der Gesimse fehlen, die wuchtige, malerische Säulenarchitektur des Barock hat einer gleichmäßigen feinen linearen Pilastergliederung Platz gemacht; die Verwendung der breiten, hohen Fenster löst das Massige, Geschlossene der Wandfläche im wesentlichen auf und läßt nur Platz für die stützenden und gliedernden Pilaster, die hohe Attika und das nicht allzu stark schattende, profilierte Gesims. Die ausgesprochene malerische Tendenz des Barock ist also so ziemlich aufgegeben mit dem Verlassen der schwülstigen Formen, und so wurde es denn möglich, daß der Formenausdruck im Äußeren mit den Gebilden der klassizistischen Epoche harmonisieren konnte.

Der Klassizismus der ersten Hälfte — unserer Einteilung zufolge — griff im Prinzip, wie gesagt, einheitlich auf die römische Antike und die italienische Renaissance zurück. Es nimmt nicht wunder, daß gerade auch die italienische Renaissance in dieser Epoche als Vorbild mit herangezogen wurde, da sie ja ihren Ursprung ebenfalls von der römischen Antike genommen hatte.

Die klassizistische Richtung, die sich in den Worten Winckelmanns spiegelt, daß der einzige Weg für uns die Nachahmung der Antike sei, um groß, ja unnachahmlich zu werden, ist zu verstehen infolge des endgültigen Überwiegens der neuen Strömung und des allmählichen Absterbens des vorangegangenen Barockstils. Auf einige Reste des alten Empfindens wurde schon mit dem Beispiel des Schlosses Bellevue aufmerksam gemacht. Diese charakterisieren den ersten Teil der Epoche. Obgleich Knobelsdorff, übrigens auch Erdmannsdorff, wie gezeigt, den Unterschied zwischen griechischer und römischer Antike vollauf erkannt hatte, schloß er sich doch in der Praxis immer noch der letzteren an.

Wie ist das zu erklären? Uns scheint es logisch zu sein, daß die ganze

[1]) Stich von P. Busch (1721).

erste Phase des Klassizismus, die sozusagen mit einem Fuß noch auf dem Boden des Barockempfindens steht, nach dem Vorbild gerade der römischen Antike greifen mußte. Nicht nur deshalb etwa, weil erst mit den Ausgrabungen von Herkulaneum und Pompeji[1]) eine eingehendere Kenntnis für die hellenische Antike gekommen war, denn Winckelmann hatte bereits 1754 in seinen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke die Scheidung zwischen römischer und griechischer Kunst eingeleitet und gezeigt, daß in den römischen Werken das Griechische weiterlebt; nein, es standen ja Musterbeispiele wie in Pästum oder Girgenti dem vergleichenden Studium stets vor Augen. Vielmehr sehen wir den Grund darin, daß dieser Klassizismus der ersten Hälfte[2]) im Wesen mit der römischen Antike dadurch zusammenhängt, daß diese beiden Perioden als gemeinsames Merkmal die Endphasen eines Stils, und zwar einer untergehenden, absterbenden Epoche repräsentieren.

Insofern als dieser Teil des Klassizismus in den Architekturdenkmälern von Berlin die Zeichen einer nicht mehr lebensfähigen Kunst auf der Stirn trägt, hat die folgende Epoche in dem Gefühl des bewußten Gegensatzes und als Reaktion darauf auch eine Persönlichkeit wie Schinkel hervorbringen können, welcher, in der Erkenntnis der Schäden und Mißstände seiner Zeit, reformierend gegen die herrschende Kunst auftreten mußte.

Die Richtung auf das Kolossale und Reiche und mehr Dekorative ist beiden Epochen gemeinsam[3]), der römischen Antike sowie der ersten Phase des Klassizismus. Wenn Friedrich der Große in seinem éloge von Knobelsdorff sagt: il trouvait plus de majesté dans l'architecture ancienne, so ist, wenn man den Nachdruck auf das Wort: majesté legt, die Beziehung beider Zeiten in der Kunst Knobelsdorffs (bzw. Friedrichs) zur damit gemeinten römischen Antike gegeben. Man könnte den Sinn dieser Kunstauffassung mit Schadows treffendem Ausdruck des „Theatralischen" gut wiedergeben. Das Schwinden resp. Fehlen der streng konstruktiven Empfindungs- und Ausdrucksweise wird zum Typus der Bauwerke des Großen Königs in Berlin.

Die Römer sind es gewesen, welche Säulen- und Gebälkbau als reines Mittel der Wandgliederung von der griechischen Kunst übernahmen, aus

[1]) Erste bedeutende Ausgrabung 1808 bis 1815 (!)

[2]) Schon die Barockzeit fußte auf Vitruv; vgl. Goldmann: Vollständige Anweisung zur Civil-Baukunst, 1699, Braunschweig. Er führt außer der bestehenden römisch-antiken Säulenordnung noch eine neue ein, die aber nur ein verändertes korinthisches Kapitäl und eine neue Höhendimension hat.

[3]) So gab auch Erdmannsdorff in Wörlitz neben der strengen Richtung das Kolossale: In der Säulenlaube und dem Reichtum des Details von Verkröpfungen, Zahnschnitten usw.

demselben Gefühl heraus, mit dem sie beispielsweise rein dekorativ die Säule frei vor die Mauermasse zu stellen liebten (man denke an die Triumphbögen), ohne Rücksicht auf das Wesen der Säule als tragendes Glied. Analoge Fälle finden sich in der Architektur Berlins, wie bei den Königskolonnaden[1]).

Ohne Verständnis des eigentlichen Sinnes verbanden die Römer diese entlehnten Bauglieder mit ihren Bogenkonstruktionen, wodurch die funktionellen Formen zum bloßen Ornament herabsanken. Damit geht Hand in Hand die Vernachlässigung des einzelnen, weil die Hauptwirkung dem imposanten Eindruck und der Masse vorbehalten blieb. Der Gedanke allein schon zeugt von barockem Empfinden.

Da als Vorbild die römische Antike herangezogen wurde, die ihrerseits in der statischen Errungenschaft eine Folge der griechischen Bauweise ist (weil diese erst vorangegangen sein und sich in ihrer Art erschöpft haben mußte, damit der Bogenbau möglich wurde), so war es klar, daß die äußerliche Mitverwendung griechisch-antiker Formen nicht auffallen konnte. Was die klassische Richtung demnach geleistet hat, im Sinne der Formenauffassung des späteren Klassizismus, war also mehr oder weniger unbewußt.

Man könnte alle diese Sätze fast wörtlich wiederholen für die Kritik der Bauschöpfungen Friedrichs des Großen in Berlin. Vorausgreifend mag daran erinnert sein, wie es die Architekten auch hier liebten, Säulen auf einen hohen Sockel zu stellen, um eine leichtere, dekorative Wirkung zu erzielen, und wie dadurch die Idee des Stützens natürlich aufgehoben war.

In solchem Lichte der Atektonik und Unzweckmäßigkeit stehen die Schöpfungen der ersten Epoche des Klassizismus von Berlin.

Nehmen wir Bellevue: Daß die Rustika der Gartenfront, eine Bildung, die an sich eine sockelartige Bedeutung hat, rein ornamental und dekorativ der Mauer aufgelegt ist, indem man in den eigentlichen Sockel (das Erdgeschoß) — wohin sie vor allem gehörte — keine Bossenquadern schnitt, wurde schon erwähnt, ebenso, daß die Verbindung der Flügelbauten mit dem Hauptkörper unorganisch, unzweckmäßig, ja fast willkürlich gebildet ist; dasselbe gilt übrigens auch für die Anlage der „Entresols" und schmalen Korridore.

Wenn man Bellevue von außen betrachtet in der einfachen, klaren Reihung der Stockwerke, wäre im Innern eine ganz übersichtliche, logische Gliederung zu erwarten. Wie der Bau des Schlosses Bellevue dieses Gefühl einer organischen Durchbildung vollständig vermissen läßt, illustriert

[1]) Siehe weiter unten S. 67/68.

am besten die Anlage des großen ovalen Tanzsaales im ersten Stockwerk. Während die Barockbauten — beispielsweise das Reichskanzlerpalais — denen unser Schloß in der Anlage gefolgt ist, eine tektonische Bildung im Sinne des Barock[1]) in der Weise erfahren haben, daß dem betonten, an der Außenfassade hervorgehobenen Mittelrisalit im Innern auch der große Festsaal entspricht, der gleichsam den Vereinigungs- und Ruhepunkt aller symmetrisch angrenzenden Gemächer bildet, ist bei Bellevue durch den Verlust des tektonischen Gefühls der Zeit dieser Saal nicht in die Mitte gesetzt, sondern an einer Seite in der Quere angeordnet worden[2]). Das wichtige Merkmal für die damalige mangelnde Auffassung aber bleibt der Umstand, daß dieses anders geartete, mit den übrigen Räumen nicht harmonierende Bauglied im Innern an der Außenarchitektur in keiner Weise zur Geltung gebracht werden konnte. Was das Äußere an Gliederung und Aufteilung vermuten läßt, wird durch das Innere tatsächlich nicht erfüllt.

Und damit gehen auch Friedrichs des Großen Bauten in Berlin im wesentlichen zusammen. Fast möchte man sagen, daß der König sich einen eigenen, persönlichen Stil geschaffen hat. Wenigstens eine besondere Note, denn er drückte der Baukunst in der Zeit seiner Regierung deutlich seinen Stempel auf. Man denke zum Beispiel an die Verwendung des Silbers in Verbindung „mit dem melierten Blau der Tapeten, Möbelüberzüge und Gardinen, und dem Weiß des Holzanstrichs im Intérieur, wie im Potsdamer Stadtschloß, womit der König geradezu bahnbrechend gegenüber dem damals als absolut vorbildlich geltenden französischen Geschmack gewesen ist, der kein einziges Beispiel ähnlicher Dekorationen aufzuweisen vermag". (P. Seidel.)

Von Nicolai[3]) erfahren wir, daß Friedrich in den Zeichnungen, die er für seine Bauten wählte, gern krumme und geschweifte Linien, Verzierungen, Bildsäulen und dergleichen liebte, was er mit dem Ausdruck „gout pittoresque (malerisch!!) dans l'architecture" zu bezeichnen pflegte.

Und kaum kann ein Bauwerk mehr für des Königs Eigenart sprechen, als die nach seinen persönlichsten Wünschen entworfene Bildung des Lustschlosses Sanssouci, welches in der architektonischen Anlage insofern jedes konstruktiven Gefühls entbehrt, als das Haus bei dem beabsichtigten Fortfall

[1]) Nach französischem Muster: der sogen. salon à l'italienne.

[2]) Auch hier laufen die Gemächer in dem ovalen Saal aus, aber mit dem Unterschied, daß nur eine einzige Längsrichtung ohne Mittelpunkt (Schwerpunkt) vorhanden ist.

[3]) Nicolai: Anekdoten von Friedrich dem Großen II. 4, 9.

eines Sockelgeschosses wie in die Erde gesunken erscheint[1]). Schon die treffenden Anekdoten der Verwendung einer umgekehrten Punschbowle bei den Kuppelsälen von Rheinsberg und Sanssouci oder die einer „Kommode" für die Bibliothek von Berlin sind bezeichnend genug.

Dieses geringe Gefühl für tektonische Prinzipien kennzeichnet auch Friedrichs Bauten in Berlin. Er verschaffte sich Stiche architektonischer Werke der Piranesi, Panini, Palladio, Vitruvius-Britannicus, Lepautre und Perelle u. a. und benutzte diese als Vorlage, nach denen „im passenden Maßstab" gearbeitet werden mußte. Eine schlimmere und bedenklichere Kunstausübung könnte man einem Architekten kaum zur Last legen. „Tout[2]) ce qui est bon a chez moi droit de bourgeoisie". Aber dieses Urteil über „Gut" oder „Schlecht" war natürlich von seinem alleinigen, einseitigen Standpunkt aus gefällt. Gut war eben, was ihm gut *schien*. Eine solche Bauweise zeugt von dem größten Tiefstand der Auffassung einer Zeit, und es ist nur dem Zufall oder der glücklichen Hand eines Architekten zu danken, wenn bei einem solchen Verfahren ein halbwegs künstlerisch einwandfreies Architekturwerk zustande kam[3]).

Die eigentlichen treibenden Kräfte, die etwas Neues hätten erzeugen können, waren abgestorben, und so blieb folglich nichts anderes übrig, als direkt nach dem Alten zu greifen, so daß im Sinne Winckelmanns nicht mehr von *Nachahmung* der Antike gesprochen werden kann, sondern nur von stupider Kopie[4]), ohne Rücksicht und Verständnis für das Organische.

Einen Spätstil charakterisieren stets einmal die Verflechtungen früherer Elemente, ferner die Auflösungen und Übergänge von der Gesetzlichkeit zu offenbarer Ungesetzlichkeit, welche sich in einer mannigfaltigen Willkür der Formensprache kundtut. Deshalb allein, als Spätstil, wäre schon die in der Literatur gebrauchte Bezeichnung „früher Klassizismus" bei einer Dreiteilung der ganzen Epoche zweideutig und irreführend.

Nicht die Form an sich interessiert das künstlerische Anschauen dieser eklektischen, unselbständigen Zeit, sondern lediglich das Dargestellte, das Inhaltliche, der Gedanke. Also es wurde *nicht* der formale Sinn der antiken bzw. Renaissance-Vorbilder aufgefaßt und verarbeitet, sondern man übernahm *nur* das Äußerliche, die Ansicht, den Gedanken der historischen Verknüpfung!

[1]) Einer empfindlichen Künstlernatur wie Knobelsdorff mußte dies zuwider sein.

[2]) Brief an Algarotti vom 6. August 1751.

[3]) Vgl. hierüber ausführlich: Woltmann a. a. O., Kap. VII.

[4]) Bezeichnend ist die Anlage des römischen Amphitheaters auf dem Höneberge, oder in Berlin der Gedanke eines Friedrichsforums. Entlehnungen aus der theatralischen *römischen* Antike.

Dieser Verlust des konstruktiven Gefühls hatte noch den Übelstand im Gefolge, daß selbst beim Material alles auf äußeren Schein berechnet wurde[1]). Quadern, die keine Quadern waren, sollten dennoch das Massige und Schwere dieser Baumasse vortäuschen. Ihrem eigentlichen Wesen nach in der Möglichkeit der Bildung starker Profile konnten sie konstruktiv natürlich nicht verwandt werden. Auch in diesem Punkte setzt mit Schinkel in der zweiten Hälfte des Klassizismus eine Reaktion ein.

Schon bei Bellevue war gezeigt worden, daß das Äußere nicht harmonisch mit dem Inneren übereinstimmt. — Und Friedrichs eigene Schöpfungen in Berlin? Die sogenannten Immediat-Bauten aus den siebziger Jahren sprechen eine deutliche Sprache[2]). Es war jene Zeit, wo Unter den Linden auf 44 verschieden gestalteten Grundstücken 33 Häuserfassaden entstanden, also oft mehrere Häuser zu einer einzigen Prachtfassade (!) zusammengezogen wurden. Wo ist denn hier noch der Sinn für zweckmäßige und logische Gliederung von Innen und Außen, da man doch nicht eine Fassade vertikal teilen kann? Das dahinter befindliche Haus mußte ja bei einem solchen radikalen Verfahren in der architektonisch so bedeutungsvollen Frage der Belichtung der Geschosse wie auch in anderen wichtigen Punkten einfach vergewaltigt werden.

Für dieses unorganische Empfinden sei auf die Analogie in allen damaligen Kunstzweigen hingewiesen, zum Beispiel auf Malerei und Plastik[3]). Die Malerei und Plastik wird auf Umriß gestellt. Eine so einflußreiche Persönlichkeit, wie es Thorwaldsen gewesen war, zeugt dafür, daß die Zeit für das Organische des menschlichen Gewächses überhaupt jedes Verständnis durch das Fehlen des tektonischen Gefühls verloren hatte.

Ist es nicht, was ebenfalls die anderen Beispiele Berlins beweisen sollen, auch weiter nichts als der Umriß, die Kontur, die den erwähnten Bauten jene äußere Charakterisierung gibt, während uns die Behandlung des tektonisch durchzubildenden Kerns der Gebäude anmutet wie die Plastiken eines Thorwaldsen, der das organisch Gewachsene des menschlichen Körpers in seiner Struktur ebensowenig herausgebildet und in Einklang mit der äußeren Schale, der Kontur, gebracht hat, wie sich die Gebäude jener Zeit im Äußeren zum Inneren fügen?

[1]) Sicherlich spielt die pekuniäre Frage dabei die Hauptrolle. Aber gerade sie hätte in guter Zeit Neues schaffen können!

[2]) Vgl. Schinkel, Nachlaß III, 353: „Das Hinwirken auf eine gemeine Täuschung der Sinne ist ein der Kunst unwürdiges Bestreben."

[3]) Auch das Rokokoornament hat die Tendenz, in Deutschland noch mehr als in Frankreich, die Tektonik des Raumes zu negieren!

Oder Carstens[1]). Bei seiner Kunst ist der Inhalt die Hauptsache, und dazu noch die Komposition, wenn man will. Was das Formale anbetrifft, so muß man genau dasselbe wie vorher bei Thorwaldsen konstatieren, denn der klare Umriß mit dem Ideal antiker Vorbilder hat bei seinen Figuren alles zu sagen[2]).

Die wichtigsten typischen Bauten in Berlin unter Friedrichs des Großen Ägide, die in diesem Zusammenhang behandelt werden sollen, sind:

Der alte Dom (etwa 1750),
Das Palais des Prinzen Heinrich (etwa 1760),
Die Hedwigskirche (etwa 1770),
Die Bibliothek, Königskolonnaden und die Türme auf dem Gensdarmenmarkt (etwa 1780).

Zuerst in der Reihe steht der alte Dom[3]) (etwa 1750). Sein Äußeres erinnert noch stark an die Bildungen des Rokoko in der Aufteilung der Wand durch die großen Fenster und die kleinen schmalen Bandstreifen dazwischen, in der Attika und den schwachen Gesimsen; alles wichtige Merkmale, die wir schon bei Schloß Monbijou festgestellt haben.

Die Verknüpfung mit der vorangehenden Epoche als Charakterisierung eines Spätstils ist somit gegeben.

Eine durchgehende Merkwürdigkeit bleibt die mit Vasen und Figuren geschmückte Attika, welche sich ebenfalls an dem Palais des Prinzen Heinrich, der Bibliothek und auf den Kolonnaden befindet, und ihre stilistische Analogie hat in dem Figurenschmuck der antikisierenden[4]) Dreiecksgiebel am Opernhaus, den Gensdarmenmarktstürmen und bei Bellevue. Bald nach dem Datum des Schloßbaues von Bellevue verschwinden auch diese letzten Rudimente. Aus der Renaissance über den Weg des Barock gehend, leiten sich jene Bildungen her, mit denen in dem beinahe gotischen Gefühl für eine lebhafte obere Auszackung des Gesimses der Formenausdruck der Zeit nicht die horizontale Begrenzungslinie in ihrer ganzen Wirksamkeit belassen wollte. Es ist eine dekorative Empfindungsweise, die darum der Barock

[1]) Auch Woltmann, S. 145, nennt Carstens, aber bezeichnenderweise nicht in seiner formalen Bedeutung, sondern mehr in der ideellen, und zwar (sic!) in Verbindung mit Gilly!?

[2]) Man vergleiche den Brief des jungen Rauch an Thorwaldsen vom 16. 4. 1810: „Der Geh. Rath Goethe hat an Frau v. Humboldt aus Weimar geschrieben und bittet sie, Sie zu ersuchen, ihm von allen Ihren Arbeiten Conturen zeichnen zu lassen, wonach er Ihren Styl und Composition beurteilen könne."

[3]) Ehemaliger Zustand: Stich von Rosenberg.

[4]) Die griechische Antike betonte mit Akroterien geringer Höhe und geringem Eigenwert.

und das Rokoko gern zur Bereicherung und Ausschmückung des Gesimses übernommen hat.

Der alte Dom, wie auch jedes der übrigen angeführten Bauwerke, trägt deutlich den Stempel dieser Epoche des Klassizismus, die wir mit dekorativ und untektonisch zu charakterisieren versuchten. Das Dekorative prägt sich besonders aus in den korinthischen Säulen, die damals, durch Postamente erhöht, der Ausschmückung des Innern zu dienen hatten und damit dieselbe Rolle spielten, wie noch heute die Säulen an den Königskolonnaden. Das Untektonische der ganzen Anlage beweist sich aber so recht erst in dem Umstand, daß die herumlaufende Galerie die Schäfte der Säulen einfach durchschneidet und damit auch die langen Fenster halbiert, welche nun durch diese Verletzung natürlich nicht mehr eine einheitliche Lichtquelle darstellen können, sondern ebenfalls von außen eine Bildung vortäuschen, der das Innere in keinem Maße entspricht[1]).

Das Palais des Prinzen Heinrich (Bild 11) steht gleichfalls noch mit den Stilprinzipien des Barock im Zusammenhang. Bei dem Formenausdruck der zweiten Hälfte des Klassizismus wird dieses Merkmal nicht mehr erkennbar; für die erste bleibt es typisch. Die ganze Grundrißanlage mit dem zurückgelegenen Hauptgebäude – in der Mitte äußerlich durch den Säulenvorbau, innerlich durch die Anlage des Festsaals betont — mit den Flügeln und dem Gitterabschluß zur Straße hin, ist gedacht im Sinne der französisch-barocken Adelshotels. Bei der Behandlung der Anordnung des Schlosses Bellevue wurde schon darauf hingewiesen. Im Gegensatz zu Bellevue vertritt das Palais des Prinzen Heinrich die Form des Triklinien-grundrisses. Da das „corps de logis" und die Flügelbauten gleichwertig sind, so fiel auch die Verbindung der drei Teile organisch aus. Die im Aufriß am Sockelgeschoß mit starker Böschung abgedachten Mauern gehören gleichfalls noch dem Barockgefühl an, wie auch die schon erwähnte Bildung der Attika.

Der Entwurf ist eher dem Knobelsdorff zuzuschreiben, als dem ältesten Boumann, der die Ausführung des Bauwerks in Händen hatte und sich nur im einzelnen, wie in dem zeitgenössischen Schmuck der Fenster, selbst betätigte. Seinem Stil aber gehört die von Knobelsdorff dem Könige gegenüber offen getadelte Art an, Köpfe an Stelle der Schlußsteine bei den Bögen der Fenster anzubringen. Wo in der Renaissance beispielsweise Betonungen des Schlußsteins vorkommen, geschieht es wohl als Bereicherung und Akzent dieser wichtigen Stelle, in dem Sinne etwa, wie auch

[1]) In den gleichen architektonischen Fehler verfiel Wasmann im 19. Jahrhundert mit seinem Berliner Rathaus.

die Gotik den Schlußstein der Gewölbe durch besonderen Schmuck hervorzuheben pflegte; die Verwendung eines solchen Ornaments in diskreter Art verursacht aber nicht eine Zerstörung der funktionellen Wirkung.

Für Boumann und seine Zeit war das Gefühl verloren gegangen, welches die Renaissance dabei hatte walten lassen, denn man baute eben nicht mehr tektonisch, sondern schrieb verständnislos ihre Beispiele und die der römischen Antike ab. Ein in Volterra noch erhaltener Torbogen, der den Architekten damals gewiß bekannt gewesen ist, zeigt dieselbe Art in einer Weise ausgebildet, daß solche Köpfe nicht nur die Stelle des Schlußsteins vom Keilbogen, sondern sogar noch die der Kämpfer okkupiert haben.

Bild 11. Palais des Prinzen Heinrich. Stich von J. C. Schleunen.

Boumann beweist damit das vollständige Fehlen jedes tektonischen Gefühls. Denn ein Bogen hat in seinem Scheitel die höchste Kraft, und ist dieser Punkt verdeckt und ausgelöscht, so wird der ganzen Spannung der Zusammenschluß und das Befriedigende des Stützpunktes genommen. Was Wunder, wenn sich aus demselben Gefühl heraus bei den Fensterrahmen am Palais des Prinzen Heinrich in rokokohafter Auflösung Blumengirlanden über die schwere Spannung des Bogens spielerisch deckend legen.

Für Knobelsdorff mußte eine derartige Handhabung wahre Barbarei sein. Große Künstler haben eine Ausdrucksweise, die etwas Allgemeingültiges bei aller Einzeläußerung besitzt, und dieses Allgemeine ist der Stil. Allgemein — von bleibendem Wert — aber kann nur etwas werden, was in seinem Ausdruck nicht dem Organischen des Natur- oder Kunstgesetzes

widerspricht. Für diejenigen Künstler, welche Stile nur übernehmen und nicht selbst das Gefühl für tektonische Notwendigkeit in sich tragen, infolgedessen auch nicht produktiv sind, wird ein Stil leicht verhängnisvoll, so daß in ihren eigenen Schöpfungen diese Übernahme fremd und angelernt wirkt, weil sie den Stil nicht im richtigen neuen Sinne zu verwerten wissen. Daraus erklären sich dann auch solche Fehler, wie Boumanns Köpfe, indem die Architekten mit ihrem geringen Können Kleinliches oder Widersinniges hinzutun, ohne die innere Diskrepanz zu spüren.

Aus diesen Gründen scheint uns ein Streit um die Frage des Entwurfes der Universität müßig zu sein, da hier, wie an der Bibliothek zwei Hände, ja sogar zwei Stile, deutlich gegeneinander stehen. —

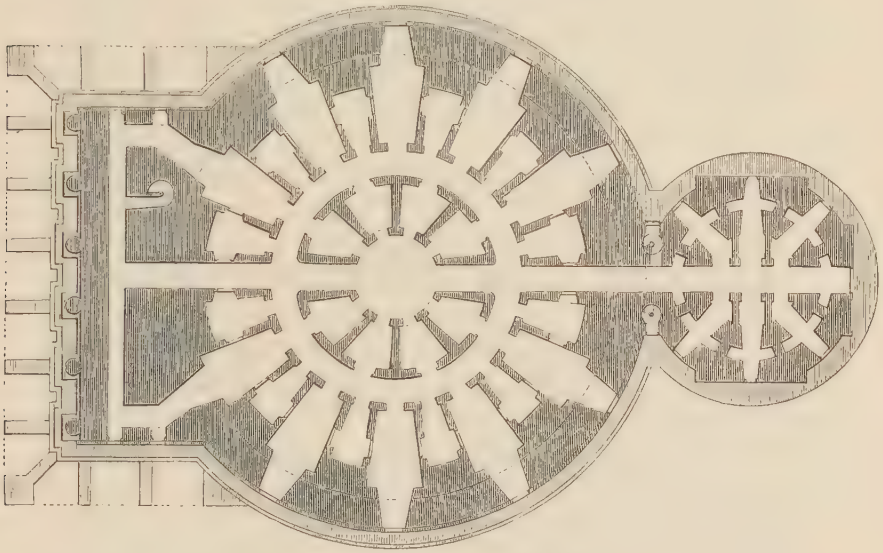


Bild 12. Grundriß der Hedwigskirche.

Für den Kirchenbau ist als das erste klassizistische Beispiel in Berlin die katholische Hedwigskirche (Bild 12) zu nennen. Den Klassizismus der ersten Hälfte vertritt dieses Bauwerk mit allen Mängeln und Schwächen in vollem Maße. Nicht das Pantheon hat als Vorbild gedient, wie vielfach zu lesen ist, sondern ein Stich von Serlio. Immerhin, die Verbindung von Vorbau und Rundkörper ist unorganisch und hart und durch den Umstand herbeigeführt, daß sich die Halle zu dicht an den Kuppelbau drückt. Entsprechend unorganisch wirkt der Übergang von Giebel zu Kuppel. Schon damals war es aufgefallen, daß die Säulen, anstatt frei zu stehen, nur um $^2/_3$ ihres Diameters hervorragten, ganz gegen die Natur eines runden Körpers,

der niemals in einer geraden Mauer eingeschlossen werden kann[1]). Es sei hierbei nochmals darauf hingewiesen, was über das deutsche Empfinden in der Zusammenfügung heterogener Teile bei Bellevue gesagt war[2]).

Das „Fronton" ist bei weitem zu schwer im Verhältnis zum Vorbau, und die durch den Segmentbogen der Türen entstehenden geschweiften Füllungen erinnern noch stark an ähnliche Bildungen der vorangegangenen Epoche in ihrer zu dem Ganzen in Widerspruch stehenden Unruhe. Wie es vollends mit dem tektonischen Gefühle bestellt ist, ersehen wir aus den merkwürdig rokokohaften Puttengruppen, die dem Fries angeheftet sind, und zwar an einer Stelle, wo Triglyphen als konstruktive Balkenreste ihre Berechtigung gehabt hätten. Die mit Kränzen spielenden Putten eignen sich nicht einmal dazu, die Vertikale der Säulen hervorzuheben und fortzusetzen. Es wird also alles ornamental und dekorativ, ganz analog wie einst die römische Baukunst sich der griechischen Formen bedient hatte. —

Die Bibliothek (Bild 13) weist dieselben Anzeichen auf. Zu dem barocken malerischen Charakter des Grundrisses mit den vorspringenden Risaliten, der gebogenen Mauer und den stark auf Schattenschlag berechneten Säulenstellungen stehen die einfachen schlichten Fenster und Gliederungen im seltsamen Kontrast.

Das barocke Vorbild (in Wien befindlich) erhielt insofern hier eine Abänderung — ebenfalls kontrastierend zu dem Gesamtstil —, indem die hohen den Fußboden des oberen Geschosses durchschneidenden Eingänge von Unger geändert wurden. Sonst aber findet sich auch hier die übliche obere Auszackung, die uns an Schadows Worte in seinen Kunstansichten erinnert, daß nach wie vor jedes ansehnliche Gebäude eine Statuen-Attika haben mußte, ein Schmuck, der sogar manchem älteren Bau noch nachträglich zuteil wurde.

Die Bibliothek ist untektonisch in dem mangelnden Gefühl für eine organische Verknüpfung von Außen und Innen insofern, als das Gebäude vier Fensterreihen aufweist, im Innern aber nur in zwei Stockwerke eingeteilt wurde. Wieder also, gleich Bellevue und anderen, täuscht das Äußere etwas vor, was dem Innern nicht entspricht. Außerdem wird gerügt[3]), daß die „Platzseite in der geschwungenen Linie mit allem Aufwand von Bauformen ausgeführt sei, während die Räume des Innern in gar keinem Zusammenhang damit stehen".

[1]) Als Gegensatz dazu der Rundpavillon in Bellevue mit den runden Füllungen.

[2]) Blondel soll in seiner architecture française solche Fehler mit „licence" bezeichnet haben.

[3]) O. Hach: Kunstgeschichtliche Wanderungen durch Berlin.

Etwa die fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts brachten in Friedrichs des Großen Kunstschaffen den Umschwung von der Nachahmung französischer Vorbilder zum englischen Klassizismus. Nun sollte man eigentlich

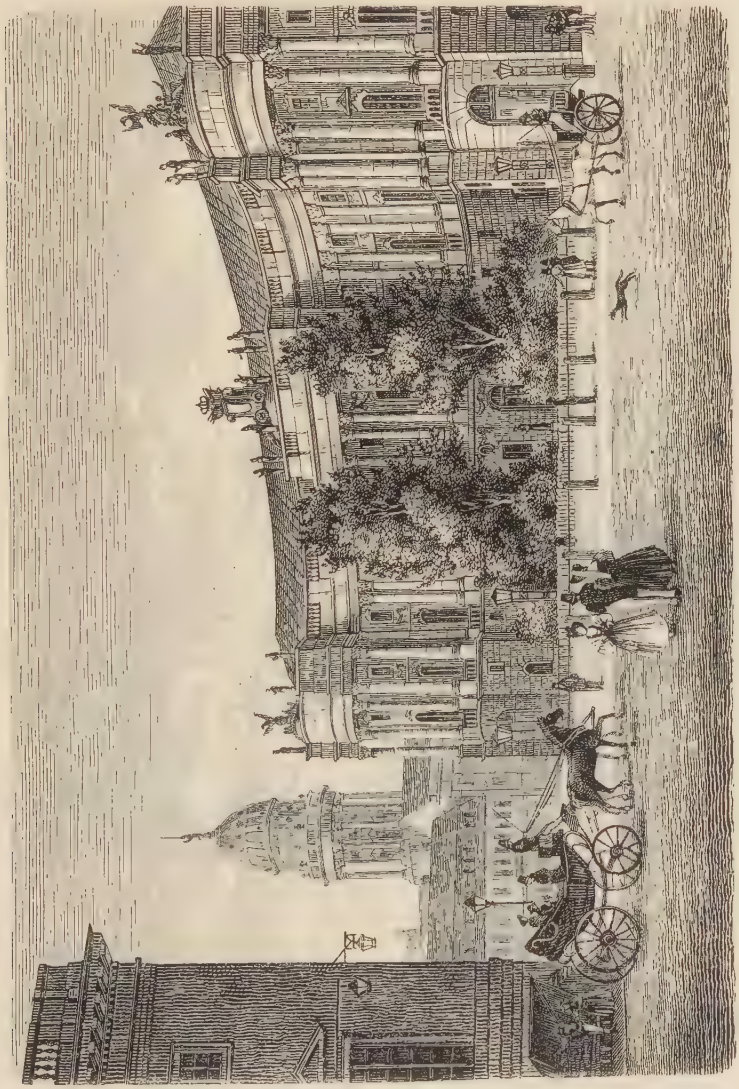


Bild 13. Die Kgl. Bibliothek. Nach einem alten Holzschnitt.

erwarten, daß der König nach seiner Geschmacksänderung sich auch zu dem durch die palladianische Richtung zur Herrschaft gelangten strengen Stil bekannt hätte.

Das Interessante aber ist gerade, daß er alles das übernimmt, was seinem schon vorher geübten Geschmack des Theatralischen und Dekorativen entspricht, wie es beispielsweise die gewaltigen Pilasterbildungen am Neuen Palais verkünden oder die riesigen Kuppelbauten auf dem Gendarmenmarkt (Bild 14).

Bild 14. Der Turmbau der Neuen Kirche auf dem Gendarmenmarkt.

Ob bei diesen nun die St. Georges Church in Edinburgh oder das Pariser Panthéon vorbildlich gewesen ist, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Englisch ist der überhöhte Tambour mit der runden Säulenstellung, dem Zwischenglied und der Kuppel, die nicht im Halbkreis, sondern in Ellipsenform geschlossen ist. Und als klassizistisch, nicht als barock, erweist sich der Kuppelbau dadurch, daß die Scharniere und die Gliederung der einzelnen Teile gegeneinander klar und übersichtlich abgehoben worden

sind[1]). Die ganze Anlage der gleichmäßigen, axialen Tempelfronten erinnert übrigens sehr an die Bildung von Palladios Villa rotonda, und dennoch können sie die Zeit ihrer Entstehung nicht verleugnen. Vor allem untektonisch geschah die gewaltsame Verbindung der riesigen Türme mit den kleinen vorhandenen Kirchen. Schinkel bemerkt über die klassizistischen Prachtbauten von Edinbourgh, was auch auf unsere Berliner Kuppeltürme zutrifft, daß ihnen das feine Gefühl für das Verhältnis und für konsequente Anwendung fehle. Damit ist alles gesagt.

Das Dekorative der Zeit liegt bei diesen an sich für die Stadtsilhouette sehr wirkungsvollen Schöpfungen schon lediglich in ihrem Zweck begründet.

Bild 15. Die Königsbrücke mit den Kolonnaden. Nach einem Gemälde von Ed. Gärtner (1832).

Sie bilden in der mehr als deutlichen Absicht die beste Verkörperung der Auffassungsweise jener Kunstrichtung.

Hatte mit diesen Türmen Gontard den englisch-palladianischen Klassizismus in Berlin eingeführt, so blieb er mehr in französischem Geschmack[2]) mit der Errichtung der Königskolonnaden (Bild 15).

Ein Kriterium für die Auffassung jeder Epoche liegt in der Bildung und Anordnung der Säule bei den einzelnen Bauwerken. Ihre rein

[1]) Als Gegenbeispiel vergleiche man die barocke Kuppelbildung der Frauenkirche von Georg Bähr in Dresden.

[2]) „Das Ganze ist mit seinen auf hohen Postamenten stehenden Säulen, seinen von Blumen und Gewinden schwer umrankten jonischen Kapitälen und überhaupt mit seinen bis zur höchsten Überladung angewandten Zieraten ein durchaus französischer Bau." (Carl Seidel. 1830.)

schmückende Verwendung hat sie besonders häufig zur Zeit Friedrichs des Großen gefunden[1]). Meist in der dekorativen Art von zwei gekuppelten Säulen, die selbst ein Knobelsdorff gern verwandte. Hat die Kuppelung von mehreren Säulen an sich schon als stützende Kraft etwas sehr Dekoratives (Malerisches) — besonders das Barock schwelgte ja förmlich in derartigen Verdoppelungen —, so ist ihr eigentlicher Sinn und tektonischer Zweck vollständig geschwunden durch den spielerischen Aufbau auf hohen Postamenten[2]). Es ist genau dieselbe Absicht und Empfindung, mit der die Römer ihre Säulen, mit Sockeln versehen, beispielsweise vor Triumphbögen stellen konnten.

Bei den Kolonnaden war Gontard bemüht, jede strenge Gliederung in malerisch-dekorative Motive aufzulösen. Dieser äußerst charakteristische Bau weist übrigens auch mit der deutlichen stark profilierten Dreiteilung im Grundriß[3]) und dem aufgelockerten oberen Abschluß, nämlich den plastischen Dekorationen, hin auf den Zusammenhang mit der vorangegangenen Epoche. Malerisch und barock empfunden ist ebenfalls, wie Gontard noch Figuren zwischen die Säulen geklemmt hat. Alles zum Schmuck und auf die Wirkung berechnet, in lebhaften und unruhigen Silhouetten. Den Hintergrund der Hallen bildeten malerische Gruppen alter Bäume[4]).

Nach alledem könnte man vielleicht geneigt sein, den Klassizismus der ersten Hälfte in der Baugeschichte Berlins nicht einmal als einen besonderen Stil anzusehen, sondern als eine bloße Dekorationsweise, sowohl wegen des Zusammenhangs mit den Prinzipien der Barockkunst, als auch wegen der bestehenden konstruktiven Mängel und Fehler, was für die Stilentwicklung der Architektur Deutschlands insofern nicht uninteressant wäre, als schon früher einmal, nämlich in der Zeit der Renaissance, die Umformung des damals italienischen Vorbildes auf dem deutschen Boden nicht stilkräftig genug gewesen ist.

Die Berechtigung hierzu für unsere in Frage stehende Epoche läge in den angeführten Grundriß- und Aufrißbildungen (von Bellevue nicht zum

[1]) Vgl. dazu die dekorativen Säulenhallen bei Sanssouci, beim Potsdamer Stadtschloß, in Rheinsberg usw.

[2]) Das markanteste Beispiel bieten die Säulen des sogen. Freundschaftstempels in Sanssouci mit den in ihrer Mitte angehefteten Medaillen!

[3]) Man denke an Bildungen wie an das Palais des Prinzen Heinrich oder die alte Akademie.

[4]) Vgl. das Gemälde von Ed. Gärtner (1832) im Märkischen Museum. — Siehe Bild 15.

mindesten), welche nicht aus einer organischen Notwendigkeit oder einem tektonischen Verstehen heraus entstanden sind, sondern meist aus reiner Willkür mit dem Hauptzweck bloßer Dekoration.

* * *

II. 2. b. bb. Schon in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts machten sich Strömungen bemerkbar, die nicht blind gegen die angeführten Ausdrucksformen waren und das Opernhaus als das schönste und korrekteste der Berliner Bauten zum Vorbild im Sinne der griechischen Antike hinstellten[1]). Und in bemerkenswerter Weise wurde gerade in Berlin ausdrücklich darauf hingewiesen[2]), daß sich die Architekten beispielsweise erst die Entstehung und wirkliche Bestimmung der Säule (!) klarmachen sollten, bevor, wie es jetzt geschähe, sogleich mit der Lehre von den Säulenordnungen begonnen würde.

Ausdrücklich empfahl man die Abkehr von dem Kopieren französisch ausgeputzter Fassaden und hob die wahren Grundsätze hervor, aus denen die griechische Bauart entstanden sei (Ursprung der Holzkonstruktion), woraus man lernen könne, daß die Schönheit eines Gebäudes nicht in den unbedeutenden Zieraten bestehe, sondern in einer „edlen Einfalt" und einer dem Ursprung und Gebrauch vollkommen angemessenen Anordnung, sowohl im ganzen als auch in den kleinsten Teilen. An den wenigen erhaltenen Gebäuden aus der Blütezeit der griechischen (!) Baukunst zeige sich jede dieser Eigenschaften ganz deutlich und könne als Muster des reinen Geschmacks angesehen werden. Wichtig und bezeichnend ist auch, wie ausdrücklich hervorgehoben wird, den Vitruv, auf den ja bekanntlich die erste Epoche geschworen hatte, nicht gar zu pedantisch zu nehmen, um damit nicht etwa den guten Geschmack einzuschränken.

Ein Architekt solle nun je nach der Bestimmung des Hauses die Hauptteile zuerst in der schicklichsten Größe und zum Gebrauch am vollkommensten erfinden und danach alle Teile so miteinander verbinden, daß das Ganze auswendig und inwendig ein wohlüberlegtes, bequemes, seinem Charakter und seiner Bestimmung richtig entsprechendes Werk ausmache. Alles Unnütze und Unbestimmte, alles Widersprechende und Verworrene sollte unbedingt vermieden werden. Auch die kleineren Teile

[1]) Auch hiermit ein Beweis, daß die klassische Richtung separat steht und nicht mit den übrigen klassizistischen Schöpfungen gemeinsam behandelt werden darf. Das Opernhaus und Bellevue (Aufriß und Innenbau) bilden die Brücke.

[2]) Kritische Anmerkungen . . . Gruppe a. a. O., S. 11.

müßten so gebildet und angeordnet sein, daß ihre Bestimmung und Notwendigkeit sowie Schicklichkeit zum Ganzen dem Auge sofort klar würde.

Und wie interessant ist es, daß summa summarum ein vollkommenes Gebäude in demselben Maße die Weisheit und all den Geschmack am Äußeren und Inneren aufweisen müsse, wie die Natur es uns im menschlichen Körper vor Augen stelle.

Schinkel hat dasselbe Postulat späterhin aufgestellt und sich bei seiner Italienfahrt durch eingehende Studien mit dem Organismus des menschlichen Körpers vertraut gemacht[1]). Das verknüpfende Band aller tektonisch und organisch empfindenden Zeiten ist dieses Merkmal gewesen, in der griechischen Klassik wie in der italienischen Renaissance und nicht zum mindesten in der Baukunst unseres Schinkel[2]).

Aber bis diese theoretischen Regeln zur Praxis durchzudringen vermochten, bedurfte es noch einer geraumen Zeit, um die alte Richtung erst in ihrer Hohlheit sich selbst totlaufen zu lassen.

Das Innere von Bellevue bietet uns ein gutes Beispiel dafür, wie die Wandlung des Geschmacks allmählich sich vollzog. Wir haben hier in unserem Schloß die ersten und darum interessantesten größeren Arbeiten für Berlin in dieser Art des neuen Stiles. Auf die Jahreszahl 1786 und der merkwürdigen, auch äußerlichen Übereinstimmung mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II. wurde schon hingewiesen. —

Carl Boetticher sagt einmal, daß das Wesen jeder eigentümlichen Bauweise sich ausspreche in dem System, nach welchem die Raumdeckung in Glieder oder statisch wirkende Körpereinheiten gegliedert und räumlich gefügt sei. Denn nur um die Möglichkeit der Deckung bewege sich die Möglichkeit eines geschlossenen Raumbaues, von dem Schema ihrer Gliederung hänge die allgemeine Form des Planes ab, hänge seine besondere Einrichtung ab, und sie sei in allen Bauweisen das Moment, welches das System sowie den statischen Formenschnitt der Stützen, die besondere Anordnung und Gliederung der raumumfangenden Wände hervorrufe, sie bedinge endlich die Kunstformen aller dieser auf sie bezüglichen Teile.

Am klarsten wird die Eigentümlichkeit und Bedeutung des Innenbaues von Schloß Bellevue in der Art der Wand- und Deckenbildung herausspringen, wenn man zum Vergleich ein Beispiel aus der Zeit kurz vorher heranzieht, nämlich den Festsaal in dem Palais des Prinzen Heinrich,

[1]) Studien nach Renaissance-Meistern (bes. nach Raffael) (Fr. Kugler).

[2]) Man denke an Michelangelos Behauptung, daß der, der Gebäude errichten wolle, auch die Anatomie des Menschen studiert haben müsse.

und eins, das in der Stilentwicklung direkt darauf folgt; wir wählen den sogenannten Paroleſaal in den Königskammern des Königlichen Schloſſes.

Die Behandlung der Deckung und mit ihr notwendigerweiſe die der Wand ſind — wie wir bei Boettticher hörten — die Hauptmerkmale für den Ausdruck der Zeit.

In der Epoche des Rokoko war die ſtrenge Wandgliederung nach Möglichkeit aufgehoben worden, indem das Rahmenwerk allmählich immer ſelbſtändiger und zum Organismus wurde (Semper), obgleich es doch nur Dekoration iſt, und größtenteils alle anderen traditionellen Formen der Baukunſt erſetzte. Dieſes Rankenwerk wuchs allmählich ſo ſtark an, daß es ſogar die Gliederung von Wand und Decke mehr und mehr aufhob und überdeckte.

Entſprechend der Annulierung der Wand als begrenzte Fläche, durch die Spiegel noch erhöht, verlor auch die Decke ihr eigentliches Prinzip des Laſtenden und Schließenden. Der Feſtſaal im Palais des Prinzen Heinrich weiſt noch viel vom alten Geſchmack auf. Wie unruhig und maleriſch iſt die Wand eingeteilt mit den ſchattenden Niſchen, den Halbſäulen, Medaillons und Girlanden, die eine ſtrenge Gliederung immer wieder durch Überſchneidungen zunichte machen. Über das annähernd klare Geſims greift an den Ecken die gewölbte Decke über, welche noch in vollen Rokokobildungen mitſamt dem perſpektiviſchen Mittelgemälde prangt. Die tektoniſche Gliederung hat begonnen, iſt aber in den Anfängen ſtecken geblieben. Das Ganze macht einen überladenen und dekorativen Eindruck.

Das Innere von Bellevue hat ſchon den wichtigen nächſten Schritt getan. Ganz klar und überſichtlich, faſt ſchon ſtreng in der Einfachheit, ſcheidet ſich die Wand von der Decke, wie auch jene ſelbſt von maleriſcher Abwechſelung zu linearer Einteilung geklärt erſcheint. Die Räume unterliegen dem Prinzip der tektoniſchen Gliederung von tragender, ſtützender Wand und laſtender abſchließender Decke von horizontaler Bildung.

Eine Ausnahme davon macht der ovale Tanzſaal, wo die Decke als Hängewerk mit der gewölbten Form und der früheren Bemalung eines Himmelsgewölbes („Morgenröte und lichtes Gewölk") noch den Zuſammenhang mit dem früheren Geſchmack aufrecht erhält. Das ganz ſtreng tektoniſche horizontale Aufliegen der Decke haben wir erſt in den etwas ſpäteren Bildungen der Königskammern des Königlichen Schloſſes. Der Paroleſaal iſt ein Muſterbeiſpiel für das neue Empfinden, wo Konſolen das Geſims mit der darauf lagernden Decke ſtützen und die Wände in ganz überſichtliche, der Raumgeſtaltung angepaßte Felder aufgeteilt ſind.

Eine sehr schöne, leider nicht mehr vorhandene, gemalte Decke des Schlosses Bellevue im Arbeitszimmer des Prinzen nähert sich dieser Konsolenbildung, verfällt aber bei der Ausmalung des Spiegels wieder

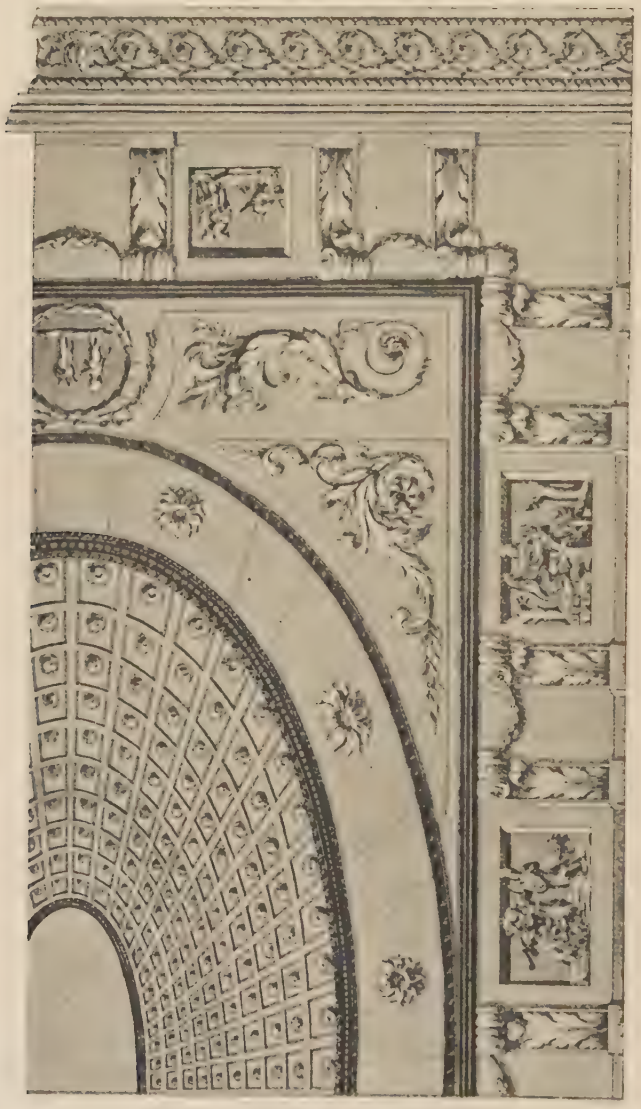


Bild 16. Teil aus der ehemaligen Decke vom Arbeitszimmer des Prinzen im Schloß Bellevue.

in eine perspektivische Verkürzung der Kassetten, was die horizontale Wirkung dadurch zum Teil zunichte macht (Bild 16).[1])

[1]) Das Rankenwerk fügt sich schon gut in die begrenzenden Rahmen ein.

Dasselbe ist im sogen. Blauen Saal zu beobachten. Statt der Rokokoornamente haben wir hier in scharf abgegrenzten Feldern die klassischen Arabeskenbildungen wie im alten Rom, in Pompeji und der Zeit der Renaissance, welche jene Epoche im Überdruß der Rokokoformen damals gern verwandte; ganz dekorativ übrigens der horizontalen Decke angepaßt. Aber dann schlingen sich plötzlich Bandstreifen in merkwürdig raumbildender Gestaltung perspektivisch verkürzt hindurch, die zu der Strenge der Zeichnung des Ganzen in vollem Widerspruch stehen. Jene Deckenbildung im „hetruriſchen Geschmack" ist abhängig von Wörlitz und dem Luisium, wo aber beidemal diese auflösenden Motive der Bandstreifen nicht vorhanden sind, denn für Erdmannsdorff, dem übrigens die Ausführung des angeführten Paroleſaales gehört, wäre solche Diskrepanz unmöglich gewesen.

Im großen und ganzen jedoch hat bei Bellevue schon die Decke ihren Abschlußwert wieder bekommen.

Die Einzelheiten des Innenbaues sind in Borrmanns Werk[1]) ausführlich beschrieben und aufgezählt, und können deshalb unberücksichtigt bleiben.

Nur eine Einzelheit ganz interessanter Natur: die Schränke des Bibliothekzimmers. Mit der geraden ruhigen Konturlinie der kommenden Zeit kämpft die geschwungene Kurve im Mittelteil und das an dem Rand sich rechtwinklig stoßende Schmuckornament — die letzten Reste ähnlicher Bildungen des Rokoko.

Mit den nun folgenden Jahren gewinnt die neue Strömung immer mehr die Oberhand. Die kunst- und entwicklungsgeschichtliche Leistung der Architekten, welche diese Richtung im bewußten Gegensatz zum Vergangenen bis zu Schinkels Auftreten hinleiteten, ist die, daß sie die Reste des alten Empfindens nach und nach ausgeglichen und eliminiert haben[2]).

Dadurch, daß die erste Epoche des Klassizismus in Berlin schon auf einer nicht urwüchsigen Kunst fußte, nämlich der französischen Architektur bzw. der römischen Antike, konnten ihre Schöpfungen nicht von langer Dauer sein und mußten sich bald überleben. Das äußere Merkmal dafür ist das Losreißen von der Herrschaft des französischen Geschmackes. Nur durch diese Befreiung wurde das Einsetzen eines selbständigen Schaffens und Forschens an der Quelle möglich.

„Mit tiefer Ehrfurcht" — so schreibt Gentz etwa im Jahre 1790 aus Unteritalien — stand ich vor diesem Heiligtum (Päſtum!!) und fühlte so lebhaft, wie ich es noch nie empfunden hatte, das Nichts der heutigen Architektur und mein eigenes Nichts. Um uns auf diese Höhe der Kunst

[1]) Borrmann a. a. O., S. 308 ff.
[2]) H. Schmitz: Kunst und Künstler. 1910.

wieder zu schwingen, will es nicht bloß Zeit. Alles, alles muß sich ändern, um uns den Geist, der aus solchen Werken atmet, wiederzugeben . . . ."

Also die griechische Antike war es, an der man begeistert zu forschen begann, um aus dem Tiefstand der Kunstausübung herauszukommen. Solch ein tiefgreifender Umschwung machte sich nicht nur in der Kunst, sondern in dem ganzen Kulturleben Berlins damals bemerkbar, wie etwa Georg Wilhelm von Raumer sagen konnte[1]), daß die ersten Jahre der Regierung Friedrich Wilhelms II. einen großen Umschwung bewirkten, und Berlin im Jahre 1792 ein ganz anderer Ort war, als ihn Friedrich der Große 1786 verlassen hatte[2]).

Konnte man die erste Epoche des Klassizismus nur als eine Dekorationsweise ansehen, so muß jetzt von einem richtigen Baustil im Sinne konstruktiver Empfindung gesprochen werden. Den Auftakt dazu bilden Werke wie das Brandenburger Tor von Langhans, die Münze von Gentz und der Entwurf Gillys zum Friedrich-Denkmal.

Der Höhepunkt wird mit Schinkels Schöpfungen erreicht. Deshalb wollen wir auch die Gruppe der Architekten vom Todesjahr des Großen Königs bis zu Schinkel nicht als selbständige Erscheinung herauslösen, weil eine solche Klassifizierung nur dazu beitragen würde, die Klarheit der Hauptströmungen zu verwischen.

Schinkels Forderung der Gesetzmäßigkeit in der Kunst, die man als Motto über die ganze Epoche setzen könnte, ist auch das Ideal jener Künstler gewesen. Gesetzmäßigkeit deckt sich stets mit dem Sinn konstruktiver und tektonischer Richtigkeit und Zweckmäßigkeit, so daß nicht der Schein, sondern die wahre Ausdrucksform das Entscheidende für alle Architekturwerke bleiben muß.

Die eklektische und nur auf die Übernahme von Äußerlichkeiten gerichtete Kunst der Römer steht in genau demselben Verhältnis zu der der Griechen wie die aufgestellte erste Epoche des Klassizismus in Berlin zur späteren. Für die reine und strenge Form, welche jetzt aufkam, war ein Festhalten an den Barock- bzw. Rokokotraditionen natürlich ganz ausgeschlossen. Deshalb mußte mit dem Immerstärkerwerden dieser Stilrichtung der Formausdruck des Barock (Rokoko) gänzlich schwinden, während er in dem Formenempfinden der ersten Epoche — wie gezeigt — noch eine Heimat haben konnte.

[1]) G. W. von Raumer: Berlin in den Jahren kurz vor der französischen Revolution 1786/92. S. 11 ff.

[2]) 1787 wurde übrigens Erdmannsdorff von Friedrich Wilhelm II. nach Berlin berufen!!

Krassere und bezeichnendere Beispiele als das Brandenburger Tor in Potsdam (1770) und in Berlin (1792) wird man kaum gegenüberstellen können. Dort der römische Triumphbogen mit allen Schikanen dekorativer Momente, und hier die Nachahmung der strengen Akropolis-Propyläen, nur wirksam durch die Ruhe der Linien und die Monumentalität in den Proportionen der Massen. Langhans' Verdienst war es, das „Hauptgewicht auf die Verhältnisse der Bauteile" gelegt zu haben, womit er trotz einiger geringfügiger Unstimmigkeiten, wie etwa der Attika auf dem Tor oder der Säulenlänge usw., als guter Repräsentant des neuen Ideals gelten muß.

Sehr interessant für den früher angedeuteten Zusammenhang der klassischen Richtung mit dem jetzigen Zeitempfinden ist die Tatsache, daß Langhans das Schloß in Wörlitz eingehend studiert hat, und von ihm eine Äußerung erhalten ist, daß er in dieser Art ein Bauwerk in Dyhernfurth anlegen wollte.

Die ewige Verwendung gekuppelter Säulen und „Paradeaufsätze" (Schadow) war von nun an endgültig überwunden. Und das neue Gefühl begann sich, nachdem erst einmal der erste Schritt getan war, schnell Bahn zu brechen in der Behandlung der Fläche und der Mauer sowie der Proportionen. Es dominierte eben eine Klarheit und Feinheit, die zu der dekorativen, lockeren Art von vorher im schärfsten Gegensatz steht.

Gewiß wäre mit einer direkten Kopie des griechischen Vorbilds jetzt ebensowenig getan wie in der ersten Epoche in entsprechender Weise. So hat schon Langhans sein Vorbild nach eigenen Ideen umgemodelt, und bei einer Schöpfung wie die „alte Münze" (1798) von Gentz wird man schwerlich ein Urbild entdecken können. Zwar ist in äußerlicher Weise auch danach gesucht worden, und so nennt z. B. Carl Seidel (1830) als Muster einen schönen Tempel zu Korinth. Wie in diesem Werke nur der Sinn der neuen Formauffassung in die Erscheinung tritt, sagt uns aber der Architekt selbst mit folgenden Worten: „Ich habe schon öfters gehört, daß man sich darüber gestritten hat, in welchem Stil dieses Gebäude ausgeführt sei, ob in römischem oder in griechischem oder ägyptischem Geschmack. Darauf antworte ich, daß ich mir bei der Komponierung weder ein römisches, noch ein griechisches, noch ein ägyptisches Ideal gedacht habe; sondern daß, nachdem ich meinen Geist von der Bestimmung des Gebäudes lebhaft durchdrungen hatte, ich eine Fassade entworfen habe, die dem Ganzen nicht bloß angemessen, sondern aus ihm notwendig hergeleitet war, und nicht wohl anders ausfallen konnte, weil ich mir dieses Gebäude als ein Münzhaus, eine der ersten und ansehnlichsten Fabriken des Landes dachte,

und folglich den starken, soliden und doch festen Charakter, den einzig möglichen für diese Klasse von Gebäuden, beinahe unwillkürlich ergriff und ihn dem Äußeren einzuprägen suchte".

Es verlohnt kaum, diesen Worten noch etwas hinzuzufügen; man lasse das Gebäude auf sich wirken mit seiner Reinheit des Umrisses, den glatten monumentalen Flächen und der Verwendung des Ornaments, wie etwa der Palmette über dem Gesims an einer Stelle, die wirklich nach Dekoration verlangt. (Bild 17.)

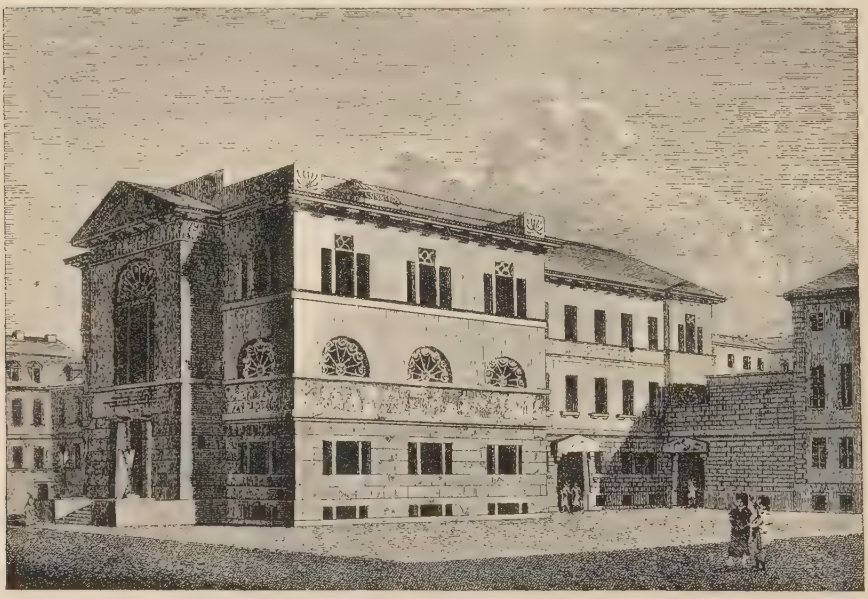


Bild 17. Die alte Münze von Gentz (1798—1800).

Also der Geist und nicht etwa nur die leere Form der griechischen Antike ist hier wirksam geworden.

Jetzt war die Zeit in den Gegensatz zur ersten Hälfte getreten, so daß man nun — wie Gilly in der Sammlung nützlicher Aufsätze sagt[1]) — von der Außenseite auf das Innere eines Gebäudes schließen könne, wie bei der menschlichen Kleidung. Und ebendort[2]) hören wir nunmehr, daß Verzierungen nicht willkürlich gewählt werden dürften, sondern jede einen

[1]) A. a. O. I. Teil. 1797.
[2]) ibid. S. 50 (von Riedel sen.).

Grund haben müsse, der im Wesen, Zweck oder Gebrauche des Gebäudes beruhe und angegeben werden könne. Die Verzierung dürfe überhaupt keinen anderen Zweck haben, als die Zierlichkeit eines Gebäudes zu mehren, und da diese selbst in dessen Wesen und Zweck gegründet sei, so müßten es die Verzierungen um so mehr tun, da sie sonst die Zierlichkeit nicht mehren, sondern verderben würden.

Wie ehrlich und echt die damaligen Architekten nach einem wirklichen Erfassen des Wesens der neuen Formensprache gerungen haben, lehrt uns neben Gentz auch die Persönlichkeit Gillys. Er strebte nach einer gründlichen Bestimmung der Begriffe und wollte sich eine positive Antwort geben auf die Frage, was jene Antike und jener antike Geschmack sei, und wie er sich von jedem anderen Geschmack unterscheide[1]). Auch Gilly hat an der Kunst des Erdmannsdorff studiert, und wiederum sehen wir die Verknüpfung der klassischen Richtung mit dieser Zeit, denn viele Entwürfe Gillys tragen deutlich den Stempel englisch-palladianischer Landhäuser[2]). Sein schönstes und reinstes Beispiel hat er aber zweifellos in dem Monument des Friedrich-Denkmals gegeben. Von der harmonischen Verbindung eines Bauwerks mit der Umgebung an bis hin zu der Zweckmäßigkeit des kleinsten Zierrats erweist sich dieser Architekt als der direkte Vorläufer und Lehrer der bedeutendsten Künstler-Erscheinung dieser Epoche, eines Schinkel.

Was Sulzer in den 70er Jahren mit seinen theoretischen Regeln verkündet und die genannten Architekten zur Reife gebracht hatten, das krönten die Worte und Werke dieses Mannes.

Das Schloß Bellevue besitzt in seinem Park einen kleinen Gartenpavillon, der nach mündlicher Überlieferung Schinkel zugesprochen wird (Taf. IV). Wir wollen nun untersuchen, ob die stilistischen Eigentümlichkeiten der Zeit einerseits und des Künstlers anderseits uns die Richtigkeit dieser Überlieferung bestätigen können. Aus den Akten selbst[3]) ist der Name nicht zu ermitteln, da jene Jahrgänge leider zufällig abhanden gekommen sind. Nur das Datum der Entstehung läßt sich den Kassenbüchern zufolge auf die Jahre 1825/28 festlegen, womit eine literarische Notiz[4]), die das Jahr 1828 nennt, gut übereinstimmen würde.

[1]) Levezow a. a. O., S. 15.

[2]) Abbildungen: in der Sammlung nützlicher Aufsätze (1800).

[3]) Vgl. die Kassenbücher 1813—43, Kostenzusammenstellung:
3. für den neuen Salon 1825/26 sind auszugeben: 4279 Rth.
4. 1826/27, 1827/28 . . . . . 3716,3 „
L. Fol. 3, Acta C. XII 18.

[4]) Schon bei B. Krieger festgestellt. A. a. O., S. 154.

Die beiden Epochen des gesamten Klassizismus kann man auch ihrerseits wieder nach den bisherigen Ausführungen charakterisieren mit den Begriffen des Malerischen und Linearen. Der erste Teil, noch halb vom Barock durchdrungen, hat eine dekorativ-malerische Ausdrucksweise im Vergleich zu der ruhigen Linie der zweiten Periode. Und wenn wir den kleinen Pavillon von Bellevue in der Außen- und Innenarchitektur flüchtig einmal mit dem Auge fassen, so könnten wir die Worte heranziehen, die in Berlin in offenbarer Hinsicht auf die Kunst Schinkels genau in diesem Jahre (1828) geschrieben worden sind[1]). Es heißt dort: „Die Baukunst erkennt also den über Brauchbarkeit und Zweckmäßigkeit richtenden Verstand als ihre höchste Instanz; im rein sinnlichen Eindruck aber spricht sie, wie alle räumliche Erscheinung überhaupt, zunächst zu uns durch Linien. Die reine Linie nun, als solche, hat für sich schon eine ästhetische Wirkung auf die Seele. Die gerade Linie im Werden ist der reinste Ausdruck des freien Strebens nach Unendlichkeit; in der Abgeschlossenheit des Gewordenseins aber erregt sie durch ihre stete Gleichmäßigkeit die wohltuende Vorstellung der Ruhe, Festigkeit und Sicherheit."

Der klassisch-griechische Architekturstil beruht nun gerade auf klaren, ruhigen Linien. Damit ist dasjenige eingeschlossen, was Schinkel so stark betont, nämlich die Übersichtlichkeit. „Einfachheit und Verständlichkeit sind notwendigste Bedingungen[2])."

Und wie klar und durchsichtig auf Linie gestellt ist der kleine Pavillon, im Äußern bis auf die letzten, einfachsten Trennungen der Scheiben durchgeführt, und in kongruenter Weise auch im Innern an der Wandfläche. Aus demselben Empfinden heraus vermeidet Schinkel Verkröpfungen der Gesimse und unruhige geschwungene Giebellinien[3]). Auch hier läuft der Fries streng über die korinthischen Säulen und lastet schwer horizontal auf den stark stemmenden Vertikalen. Denn Säulen, die nichts tragen und nur als unorganisches Schmuckornament dienen, wie es in der ersten Epoche üblich war, vermied Schinkel auf das Sorgfältigste.

Das Charakteristikum für Schinkels Kunst liegt in der Forderung von 3 Hauptmomenten, welche er von jedem gut durchgeführten Bauwerk verlangte. Diese sind:

1. Das Zweckmäßige und Organische,
2. Das Historische,
3. Das Poetische.

[1]) C. Seidel a. a. O. 1828, S. 41 ff.

[2]) Schinkels Nachlaß: Bd. III, S. 369.

[3]) Im Gegensatz dazu steht die Kunst Friedrichs des Großen.

Tafel IV: Der Pavillon im Schloßpark Bellevue

Aus dem Zweck allein eine Konstruktion zu entwickeln, würde nach seiner Meinung etwas Starres, Trockenes und Unfreies ergeben, aber die Vereinigung dieser drei Regeln schaffe erst das wirkliche Kunstwerk im Gegensatz zum rein Handwerksmäßigen. Aus diesen Gründen müssen wir es weit gefehlt nennen, Schinkel in seiner Bautätigkeit und Künstlerschaft „durch und durch als Realist" zu bezeichnen[1]).

Das Zweckmäßige und Organische fällt bei dem Gartenpavillon von Bellevue sofort ins Auge. Die Säule ist wieder zum wirklichen Träger geworden. Postamente und ähnliche Spielereien gibt es nicht; man denke als Gegensatz dazu etwa an den Freundschaftstempel im Park von Sanssouci.

Das Zweckmäßige muß jedes Gebäude vor allem deutlich aussprechen in der logischen Zusammenstimmung vom Äußeren und Inneren. Und gerade dieses Moment ist bei dem kleinen Werk so meisterhaft durchgeführt. Der ganze Bau war auf zwölf Säulen ruhend gedacht. Die sechs vorderen als Frontseite durchgebildet, die hinteren mit dem massiven Teil verschmolzen. Die innere Gliederung des Raumes entspricht der äußeren genau und logisch, was Schinkel dadurch erreichte, daß er, korrespondierend mit den Säulen außen, im Innenbau zwölf entsprechende flache Wandpilaster anbrachte, die das Rund tektonisch gliedern. Die Harmonie ist auch insofern noch weiter durchgeführt, als der dreigeteilte Architrav und das Gesims vom Innern wortgetreu wiederholt wird. Die Interkolumnien zeigen eine Horizontal- und Vertikalgliederung und verraten in ihrer Bildung schon die innere Wandaufteilung in kleine rechteckige und quadratische Felder. Die Kuppel weist hin auf eine ähnliche Form im Innern. Schinkel gibt, um ein Wort Schellings[2]) über die Kunst und Natur zu gebrauchen, die Seele samt dem Leibe, und nicht etwa die Seele, die Idee allein, oder nur den Leib, die Form, wie es etwa die Kunstausübung der Epoche Friedrichs des Großen getan hatte[3]).

Dieselbe Art, Inneres und Äußeres organisch zu verknüpfen, zeigt kaum ein Werk so deutlich wie Schinkels eigenste Schöpfung: die Berliner Bauakademie. Alles ist einfach, übersichtlich und leicht verständlich. Dem Zwecke folgend — es waren Läden, die Lehranstalt und Amtslokale vorgesehen — kam er in der Einteilung zu der Bildung der drei Stockwerke.

[1]) Berliner Architekturwelt (Stahl) a. a. O., S. 4.

[2]) Schelling a. a. O., S. 295ff.

[3]) Diese Beziehung zwischen Leib und Seele könnte man auch mit Aristoteles' Stoff und Form charakterisieren; nur daß die „Form" sich hier der Schellingschen Idee (Seele) nähert und entsprechend der Stoff der Schellingschen Form.

Jede Front hat eine gleichmäßige Teilung in acht Systeme. Und der Verwendung von flachen Strebepfeilern am Außenbau entspricht — analog wie im Gartenpavillon zu Bellevue — die dadurch schon äußerlich charakterisierte Bildung der inneren Konstruktion. Die Bogenform der flachgewölbten Decken des Innern ist äußerlich in den Fenstern mit ihren geschwungenen Giebeln sichtbar gemacht! Und der horizontalen Lagerung der Masse treten die vertikalen Strebepfeiler lebhaft entgegen.

Hier haben wir klare Gesetzmäßigkeit des Ganzen im Sinne des Geistes griechischer Baukunst.

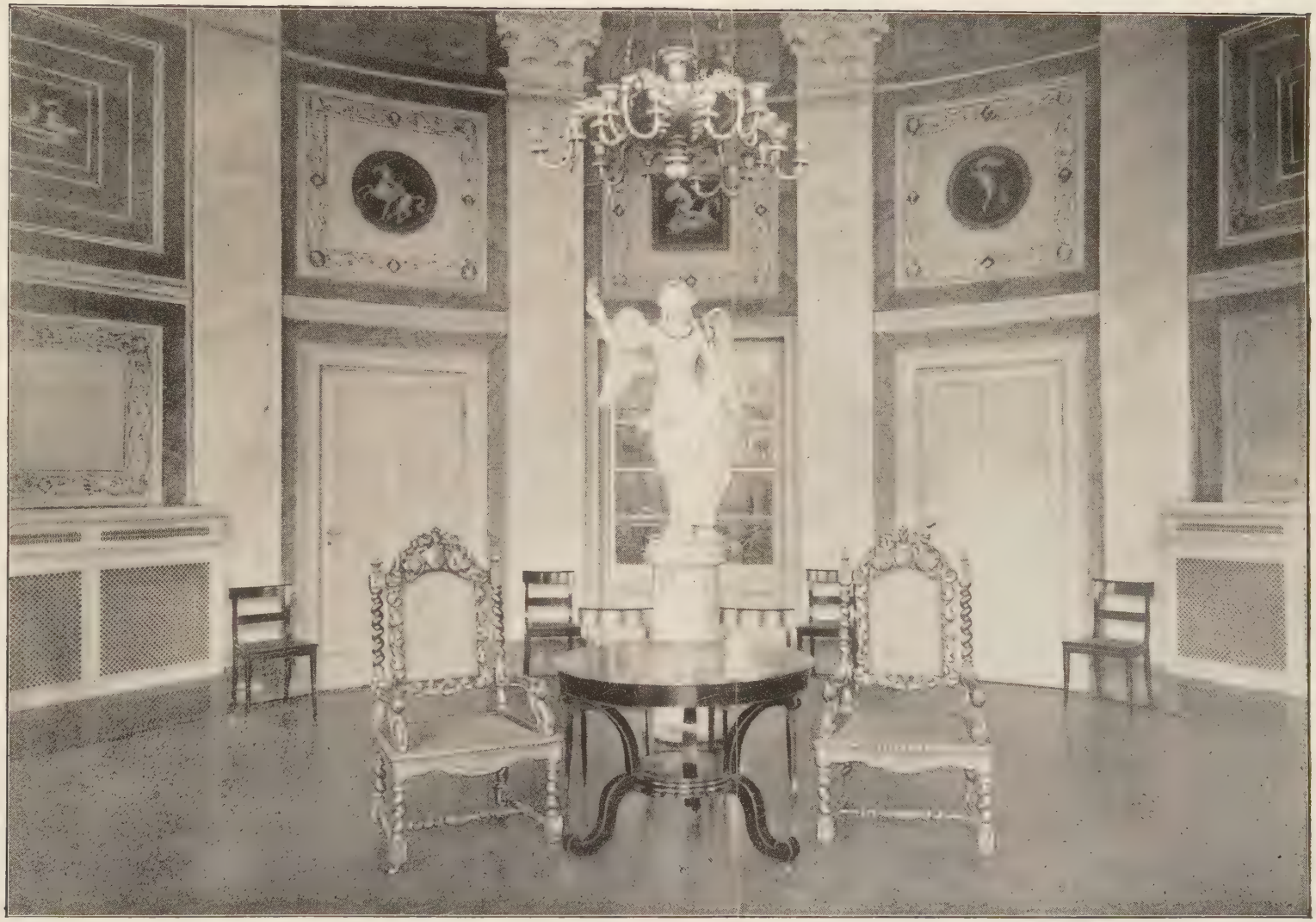
Es könnte vielleicht jemand einwerfen, daß Schinkel beispielsweise am Museum den Kuppelsaal des Innern äußerlich auch nicht zur Erscheinung gebracht hätte, wie etwa in umgekehrtem Sinn Friedrich der Große am Neuen Palais eine Kuppel aufsetzen ließ, welcher im Innern keine korrespondierende Bildung entspricht. War die Anlage bei Friedrich ein bloß dekorativer Schmuck, und lediglich in dieser Absicht entstanden, so folgte Schinkel hier doch ganz notwendigen künstlerischen Rücksichten, da er — abgesehen vom Technischen im Hinblick auf klimatische Einflüsse — die ruhige, feierlich-monumentale Linie der Horizontale bewahren und mit dem Aufsatz die Achse und den Mittelpunkt betonen wollte[1]).

Die Verwendung des „Historischen" verlangte Schinkel in ganz bestimmtem Sinne, anders, als es die vergangene Zeit aufgefaßt hatte. Unser Pavillon stellt durchaus kein griechisch-antikes Monument dar, und doch zeigt er all die Merkmale, die diesem eigentümlich sind. Die Konstruktion aus dem Organischen der Natur heraus in den Schöpfungen Schinkels wurde schon dargestellt, wozu noch ergänzend gesagt werden muß, daß auch seine Grundrisse einfach, klar und selbstverständlich wie bei den Alten gebildet sind.

Schinkel selbst hat es ausgesprochen, daß in dem willkürlichen Gebrauch geschichtlicher Formen die Charakter- und Stillosigkeit so vieler Gebäude der vorigen Epoche begründet liegt. Er bemühte sich — gleich seinem Lehrer Gilly — die Gesetze der Alten festzustellen, nach denen die Formen und Verhältnisse noch jetzt vernünftig zu verwenden seien. Gilly äußert gelegentlich[2]), der Baumeister dürfe sich nicht am bloßen Nachahmen begnügen, sondern müsse selbst prüfen und erfinden, dabei jedoch immer unumstößliche Gründe für seine Handlungen vor sich haben; denn ist er bloß Nachahmer, so sinke er zum Handwerker herab. Und aus derselben

[1]) Der Aufsatz wiederholt die Hauptproportion.

[2]) Nützliche Aufsätze und Nachrichten die Baukunst betreffend: 1797 bis 1806.



Tafel V: Das Innere des Pavillons im Schloßpark Bellevue

Zeit hören wir von anderer Seite[1]) (1828): „Die ewige Wiederholung und Zusammenstellung alter Typen ist nicht unsere Aufgabe; so gut wir uns bisher der architektonischen Schönheiten des Altertums als *Maske* an unseren Bauwerken bedienten, können wir auch in das *Wesen* derselben eindringen. Die Baukunst der Griechen ist ja eine so klare Schrift ihres Zweckes."

Also was Schinkel vor allem forderte, war ein Wiederschaffen[2]). Die Säulen des Pavillons von Bellevue sind gut und fest dem Zweck des Tragens angepaßt und für die Masse des Gebälkes und der Kuppel, was Proportion und Durchmesser anbelangt, in harmonischem Verhältnis zu der gestützten Last gebildet. Man vergleiche ihre Formen mit denen des Belvedere, eines ebenfalls runden Pavillons in Glienicke, wo sich außerdem in gleicher Weise streng tektonisch Architrav und Fries und ein von Konsolen getragenes Gesims mit Kranzschmuck folgen.

Vorzüglich hat Schinkel wie in allen seinen Bauten so auch hier am Pavillon von Bellevue den antiken Geist, und nicht bloß die Form, in der Rhythmik der Gliederung und dem Verhältnis der Linien erfaßt. Die Harmonie zwischen Lasten der Horizontale und Aufstreben der Vertikale durch die Höhe der Säulen und der wirklich lastenden und zugleich schwer zusammenfassenden Kuppelbedachung ist von großer Schönheit.

In der Einzelgliederung zeigen sich dieselben Züge. Der Rhythmik der Interkolumnien im Verhältnis fünf zu drei (bzw. vier) Teilen entspricht im Innern die gleiche harmonische Einteilung der Felder. Diese sind mit pompejanischem Wandschmuck versehen, und zwar in der malerischen Manier *seines* Pinsels und nicht in dem scharf linearen Kartonstil der damaligen Zeit. (Taf. V.)

Schließlich seine dritte Forderung, die des „Poetischen", erfüllt die kleine Schöpfung im Bellevue-Park in demselben Maße. Unter „dem Poetischen" kann man sich zweierlei vorstellen. Einmal das Verhältnis von Kunstwerk zur Natur an sich, und zweitens das Zusammenkomponieren des Baues mit der natürlichen oder architektonischen Umgebung.

Die erste Epoche des Klassizismus konnte mit Winckelmann irrtümlich die Meinung aussprechen, daß die Schönheit der Kunst (sc. der antiken Statuen) eher zu entdecken sei als die Schönheit der Natur, eben weil

[1]) Eberhard: Über Eigentümlichkeiten des deutschen Kunstlebens. Nürnberg 1828, S. 29.

[2]) Als Beispiel von vielen: wie er für die Säulen des langgestreckten Museumssaales ein eigenes, zierlicheres Kapitäl erfand, da sie hier eine leichtere Last zu tragen haben als die Säulen eines griechischen Porticus.

sie, was auch ihre Baukunst bewiesen hat, dem Naturverstehen so fern stand.

Schinkel aber erfaßte Natur und Kunst in dem Erkennen des vernünftigen, schaffenden Geistes als eins und in Relation, indem er das „wirkende Prinzip" der Natur (Schelling) auch der wahren Kunst als Notwendigkeit zuerkannte. Somit entstand Poesie in seinen Schöpfungen. „Ist derjenige Künstler glücklich zu nennen — sagt Schelling —[1]) und vor allem lobenswert, dem die Götter diesen schaffenden Geist verliehen haben, so wird das Kunstwerk in dem Maße trefflich erscheinen, in welchem es uns diese unverfälschte Kraft der Schöpfung und Wirksamkeit der Natur wie in einem Umrisse zeigt." —

„Welche höhere Absicht könnte demnach auch die Kunst haben, als das in der Natur in der That Seyende darzustellen?"

Schinkels Schöpfungen sind beinahe die Realisierung der Ideen Schellings über das Verhältnis von Kunst und Natur. Wer Schinkels Werke nicht kannte, der würde seine Eigenart trotzdem aus dem projektierten architektonischen Lehrbuch gut herauslesen können. Wie die Struktur des menschlichen Körpers, so organisch und zweckmäßig sind mit den Mitteln der drei Künste alle seine Arbeiten durchgebildet, bis in die geringste Einzelheit hinein. Unser Pavillon in Bellevue trägt alle jene angeführten Merkmale. Die Architektur sei die Fortsetzung der Natur in ihrer konstruktiven Tätigkeit, meinte er, und keine Formgattung irgendeiner Kunst sei neu erdacht, sondern sie werde nur rein aus der Natur heraus empfunden, wie sie nach allgemeinen Naturgesetzen überhaupt möglich ist: . . . . sie schaffe nach denselben Naturprinzipien Gegenstände für Zwecke in der Natur[2]). Und gerade aus dieser Einsicht konnte sich sein Prinzip entwickeln, die Architekturen auch mit der Umgebung organisch zu verknüpfen[3]). Bei unserm Pavillon ist mit den umgebenden Baum- und Sträuchergruppen sehr gerechnet worden. Bäume sind auf seinen Entwürfen fast stets vorhanden, man erinnere sich beispielsweise des Plans zum Kreuzbergdenkmal, und die neue Wache kann diese Wirkung noch heute aufzeigen.

Die runde Form des Pavillons findet ihre Wiederholung in den gebogenen Anlagen, womit sich der Rhythmus des Raumes und die Bewegung der Linien in die einzelnen umgebenden Plätze fortsetzt. Ganz sein Geist

[1]) Schelling a. a. O., S. 300 bis 302.

[2]) Nachlaß Bd. 3, S. 365 bis 371.

[3]) Man vergleiche das Projekt des Domes auf dem Leipziger Platz und seine Bemerkung dazu: Nachlaß Bd. 3, S. 201 bis 203.

ist es auch, wie er den Bau auf eine Basis gestellt hat, die terrassenförmig in zwei Stufen zum Boden überleitet. Denn seiner Absicht entsprach es stets, eben das Menschenwerk mit der Natur durch die Vermittlung solcher Treppen- und Terrassenanlagen zusammenklingen zu lassen[1]). Daß auch die Größe des Pavillons in Beziehung zur Umgebung eine schöne Harmonie besitzt, braucht nicht erst weiter ausgeführt zu werden. Dieses Zusammenkomponieren hat seinen großartigsten Ausdruck gefunden in den weitsichtigen Projekten Schinkels für die Anlage ganzer Stadtteile; da mußte jede Straße ihre richtige Breite, jeder Platz seine beste und wirksamste Lage empfangen, überall der Blick auf monumentale Bauten fallen, und auch dem Baumwuchs sollte in schönem Zusammenklang mit dem Ganzen stets seine volle Berechtigung zuteil werden. —

Darf man aus all diesen stilistischen Merkmalen schon auf die Urheberschaft Schinkels bei dem kleinen Gartenpavillon des Parkes von Bellevue schließen, so sei noch zum Überfluß eine Bemerkung seines Freundes Waagen[2]) angeführt, der über Schinkels Tätigkeit berichtet, daß ihm neben allen sonstigen Bauten als Geh. Oberbaurat auch noch die Einrichtungen der Paläste der Königlichen Prinzen zugefallen seien, was ihm „bei der bemerkten Gewissenhaftigkeit, durch seine häufige persönliche Gegenwart, durch die vielfachen Beratungen mit den verschiedenen Handwerkern" sehr viel Zeit kostete.

Die Stellung als Geh. Oberbaurat erhielt Schinkel bereits im Jahre 1815, so daß auch diese Notiz chronologisch für unsere Behauptung sprechen kann.

* * *

Fassen wir nun die wichtigsten Resultate der Untersuchungen kurz zusammen, so ergab sich die kunsthistorische Bedeutung und Stellung des Schlosses Bellevue daraus, daß es die beiden Hauptströmungen seit der Renaissance — die barocke und die klassische Richtung — in sich vereinigt und in der Mitte steht zwischen den beiden großen, formal scharf sich trennenden Empfindungsweisen des gesamten Klassizismus in Berlin, die wir mit der dekorativen Epoche im Gegensatz zu der gesetzmäßigen zweiten aufgestellt und charakterisiert haben.

Die Ermittlung des Baumeisters des Schlosses, sowie des kunstgeschichtlich wichtigen ovalen Saales von Bellevue war fernerhin möglich,

[1]) Charlottenhof gibt ein gutes Analogon.

[2]) Waagen a. a. O., S. 382.

wie auch die Bestimmung der stilistischen Abhängigkeit von Wörlitz und dem Georgium. Die Einordnung in den Gesamtverlauf des Klassizismus und seine Einteilung nach formalen Prinzipien ergab unter Berücksichtigung der typischen Bauwerke das Bestehen einer klassischen Richtung auch für die Architektur Berlins.

Der Gartenpavillon von Bellevue, als markantes Beispiel für die zweite Epoche des Klassizismus, erwies sich aus chronologischen, wie besonders stilistischen Gründen als eine Schöpfung Schinkels, dessen Werke somit um ein kleines, aber darum nicht weniger charakteristisches Beispiel seiner Kunst vermehrt werden.

Die drei in der Einteilung angeführten Arbeiten über Bellevue haben sich nur mit rein historischen und nicht mit diesen kunstgeschichtlichen Fragen beschäftigt. Wenn man aber diesen stilistischen Beziehungen einmal nachgeht und das Bauwerk nicht nur an sich, sondern auch im größeren kunsthistorischen Zusammenhang untersucht, so erlebt man, daß auch ein Teil des Ganzen für das Ganze typisch werden kann. —

Und nun möge noch zum Schluß als Kuriosum ein alter Berliner Poet zu Worte kommen dürfen, der es — wenn auch in etwas spießbürgerlichem Enthusiasmus — im Jahre 1801 versucht hat, mit seinen Gesängen unser Bellevue zu preisen:

„Prunklos steht der Palast, denn selbst des Erhabenen[1]) Leben
Fließt ohn' eitelen Prunk, wie ein Bach durch fruchtbare Auen
Sonder Getön hinrieselnd und Frischungen hauchet dem Müden.
Zween eherne Tor'
Und ein tiefhin laufender Graben
Schützen ihn; aber die Pforten sind freundlich jedem geöffnet.
Hinter den Toren erstreckt sich in weiter Entfernung ein heitrer
Lieblich grünender Platz, abwehrende Ketten umziehn ihn.
Diesen begrenzt der Palast in einfacher Schönheit und Schweigen
Herrschet umher: ertönen der Glock' anmahnende Schläge
Nicht, und das frohe Gefühl Luftwandelnder, die zu den Gärten
Eilen in zahllosen Reih'n, Erquickungen suchend und Schatten
Unter dem dämmernden Hain und den Ranken duftender Lauben."

[1]) Prinz Ferdinand von Preußen.

Anhang.

Zusammenstellung derjenigen Kosten, welche die Erbauung des Lustschlosses Bellevue und der dazu gehörigen Gebäude verursacht hat.

(1. Juni 1839. Rep. XIV. F. Berlin Vol. 1816/43).

	Fol.	Rth.	Sgr.	Pf.	Rth.	Sgr.	Pf.
1. Lt. Fol. 3. Act. C. XII. 18, ad I sind ausgegeben worden				—	119 913	11	—
2. Für ein neues Orangeriehaus a. 1824/25.	186 197	—	—	—	800	—	—
3. Für den neuen Salon a. 1825/26 .		4 279	—	—	—	—	—
Für das Orangeriehaus a. 1825/26	187	1 417	28	—	—	—	—
Für das Treib- und Gewächshaus a. 1825/26.	191	6 400	—	—	12 096	28	—
4. Für den neuen Salon a. 1826/27 .	207	—	—	—	493	20	—
5. Für denselben a. 1827/28	205	3 716	3	1	—	—	—
Für die Bewässerungsmaschine a. 1827/28.	207	967	22	6	4 683	25	7
Summa Rth. . .		—	—	—	137 987	24	7
General-Zusammenstellung.							
Lt. Tableau III betragen die Reparaturkosten jährlich		—	—	—	2 038	90	—
Lt. Tableau IV betragen die Gartenausgaben jährlich		—	—	—	1 997	6	—
Lt. Tableau V betragen die Reinigungskosten jährlich		—	—	—	509	2	—
Lt. Tableau VI betragen die Extraausgaben jährlich		—	—	—	170	12	—
Lt. Tableau VII betragen die Erbzinsen jährlich.		—	—	—	80	13	4
Lt. Tableau VIII betragen die Feuerkassenbeiträge jährlich		—	—	—	260	22	—
Lt. Tableau IX betragen die jetzigen Gehalte jährlich		—	—	—	1 552	9	—
Also durchschnittlich sind Ausgaben jährlich.		—	—	—	6 608	24	4
Hierzu müssen aber billigerweise gerechnet werden die Zinsen:							
a) des Anlagekapit. ad Tabl. I . .	Rth.	137 987	24	7	—	—	—
b) des Anlagekapit. ad Tabl. II . .	„	13 343	13	9	—	—	—
Summa Rth. . .		151 331	8	4	5 296	17	11
Mithin Gesamtsumme der Kosten Rth.		—	—	—	11 905	12	3

Anhang II.

Auszug aus der Beschreibung des Schlosses Bellevue.

(1. Juni 1841. Kgl. Hausarchiv Rep. XIV. F. Berlin.)

Das Lustschloß Bellevue, im Tiergarten an der Spree gelegen, enthält mit der Parkanlage ein Areal von 80 Morgen, 116 Quadratruten mit Einschluß der nach der Zessionsurkunde vom 16. Januar 1787 vom Tiergarten abgetretenen $11\frac{1}{2}$ Morgen und grenzt: an die Chaussee, welche vom Rondel nach den Zelten führt; an den Moabiter Weg; an die Wiesen, welche zu Schöneberg gehören, und an die Spree. Dies Areal ist teils mit Gebäuden bebaut, teils zu Gemüsegärten benutzt; den größten Teil nimmt aber die Parkanlage ein. Ein Abzugsgraben aus dem Tiergarten fließt seitwärts durch den Garten und mündet in die Spree. Außerdem befindet sich der sogenannte Karpfenteich ohne Besatz darin, welcher durch eine Mündung mit der Spree verbunden ist. Was die Gebäude überhaupt anbetrifft, so läßt sich im allgemeinen davon sagen, daß sie in gutem baulichen Stande erhalten worden sind, mit Ausnahme einiger Gebäude . . .

I. Das Schloßgebäude: 234 Fuß lang, $51\frac{1}{2}$ Fuß tief, zwei Geschosse hoch und mit Entresolen . . . . Es ist in gutem baulichen Zustande, ganz massiv (mit Ausschluß weniger Holzwände in dem Halbgeschosse), hat ein sandsteinernes Hauptgesims, ein zweiseitiges mit Ziegeln eingedecktes Doppeldach mit ganzen Walmen und Souterrains, letztere jedoch größtenteils mit Balkendecken, und nur drei Räume sind mit Tonnengewölben versehen. Der Dachboden ist gedielt und hat einen doppelten Dachstuhl; nur über dem ovalen Saal befindet sich ein Hängewerk. Unter dem Dache befindet sich die Uhrkammer in einem Bretterverschlage. Das Frontispiz, worauf drei sandsteinerne Figuren stehen, ist mit Eisenblech abgedeckt. Auf dem Forst des Gebäudes stehen zwei Blitzableiter, der Forst selbst ist bewaffnet, und zwei Ableitestangen gehen von beiden Giebeln bis in die Erde hinab. Die Vorderfront, die Hinterfront, der eine Walm und die Hälfte des andern Walms sind mit blechernen Dachrinnen versehen, welche zusammen zwölf Abfallröhren haben . . . . Alle Zimmer, Stuben und Kammern (von denen nichts Besonderes ausdrücklich notiert werden wird) haben gedielte Fußböden, geputzte und geweißte Wände, gerohrte und geputzte und geweißte Decken. An der Vorderfront, zu den Seiten der beiden Eingänge, stehen zwei Figurengruppen von Sandstein als Laternenträger auf hohen sandsteinernen Postamenten. An der Hinterfront befindet sich in der Beletage ein auf gemauerten Pfeilern ruhender Balkon

von Sandstein, der mit Zink abgedeckt ist und ein eisernes Geländer hat; parterre befinden sich zwischen den vorgedachten Pfeilern abgerundete Nischen, welche so wie der Raum vor den Pfeilern mit Grauwacken-Fliesen belegt sind und einen Perron bilden, der zunächst vor den Pfeilern, zwischen dem Souterrain und der Futtermauer, mit einem schmalen Gange unterwölbt ist. Auf diesem Perron befinden sich vor den beiden Eckpfeilern zwei hölzerne Bänke mit eingemauerten Füßen von Sandstein, grün angestrichen. Die Bänke sind zum Abheben mit eisernen Vorrichtungen versehen . . . .

I. Etage. Zimmer Nr. 22[1]). Der Hausflur mit Ziegeln auf die hohe Kante in eichenen Friesen, teilweise auch mit schwedischen und Grauwacken-Fliesen gepflastert, enthält die Haupttreppe mit einfachem Handgeländer von Eichenholz mit drei Podesten und vier Armen, ferner zwei separat abgeteilte Räume bis zur Höhe des Halbgeschosses, nämlich einen mit schwedischen und Grauwacken-Fliesen gepflasterten Durchgangsflur nach dem Stallhofflügel, und eine kleine gedielte Stube, worin ein schwarzer, glasurter Kachelofen befindlich ist. Die Wände, welche diese beiden Räume von dem Hauptflur trennen, bestehen aus ausgemauertem Fachwerk und enthalten zwei Glastüren mit kleinen Scharnierbändern, fallenden Schlössern und Druckern und Oberlichte zu sechs Scheiben, ferner zwei Fenster, das eine von 16 Scheiben, das andere von sechs Scheiben. Türen und Fenster sind mit perlgrauer Ölfarbe angestrichen. In dem Giebel, welcher das Hauptgebäude von dem Stallhofflügel trennt, ist eine Tür mit zwei Füllungen, gewöhnlichem Druckerschloß, Riegelschloß, Haken und Bändern beschlagen und grau angestrichen. Der Hausflur selbst ist geputzt, grau marmoriert und mit Füllungen abgeteilt, die Decke mit gemalten Kassetten. Die Haupteingangstür ist zweiflüglig, mit Füllungen versehen, und enthält in den oberen Füllungen vier Lichtscheiben, auch außerdem ein halbkreisförmiges Oberlicht mit Zentralsprossen, ist mit vier Winkelbändern, Stützhaken, zwei halben Vorreibern und zwei Knöpfen beschlagen und nebst dem Oberlicht angestrichen. Die beiden Flurfenster bestehen ein jedes aus acht Scheiben, sind mit acht Stützhaken, acht Winkelbändern und acht Scheinecken beschlagen, haben aufgehende Mittelpfosten und hölzerne Verreibestangen mit messingenen Griffen und drei eisernen Kloben. An den Flurwänden befinden sich zwei Konsolen von Holz, weiß lackiert, als Lampenträger. In dem Winkel auf dem ersten Podest der Treppe ist eine eiserne Vorlegetür mit Klingbeschlag.

[1]) Die Zahlen beziehen sich auf einen im Inventar befindlichen Plan.

23. (Vorzimmer.) Eine grau gemalte Stube mit gemalten Füllungen, hat zwei Fenster . . . und ist mit gewöhnlichem Paneelwerk versehen. Der Fußboden ist gedielt, der Ofen von alter Form, rund, aus weißen Kacheln bestehend. Eine zweiflüglige Tür . . . weiß angestrichen.

24. (Speisesaal.) Ein gelb lackiertes, boisiertes Zimmer mit gemalter braunkassettierter Decke, gedieltem Fußboden, drei Fenstern, einer zweiflügligen Tür, zwei Wandspiegeln, jeder aus vier Stücken bestehend, einem Wandspind und einem weißen, fünfeckigen Kachelofen, messingener Heiztür und Gipsfigur als Aufsatz (Amor) . . .

25. (Konversationssaal.) Ein gedieltes, tapeziertes Zimmer mit gemalter Decke; die Fensterwand boisiert mit zwei Spiegeln, jeder aus drei Stücken bestehend, mit teilweise beschädigter Folie. Enthält: zwei Stück zweiflüglige Türen und eine Tapertür (?), auf der anderen Seite mit Füllungen, gewöhnlichem Beschlag, messingenem Schild und Drucker, eingestecktem Schloß und einer zugehörigen Vortür mit Füllungen und Kastenschloß; drei Fenster mit Doppelfenster und Laden, einen ordinären weißen Ofen mit zweiflügligen messingenen Türen und Vase. Die Papiertapeten sind lose aufgezogen, enthalten Blumenstücke und gelbe Friese, ringsum an dem Fußboden sind Paneele, worin ein kleines Wandspind. Vor den Spiegeln stehen zwei Tische mit Marmorplatten und hölzernem Fuß.

26. (Wohnstube des Prinzen.) Ein tapeziertes gedieltes Zimmer mit zwei Fenstern ohne Doppelfenster und ohne Paneele, aber mit Läden, die Decke des Zimmers ist gemalt. Die papiernen Wandtapeten (grün mit Blumen) sind lose auf Leinwand gespannt. In demselben befinden sich ein weißer moderner Ofen, von außen zu heizen, ohne Aufsatz, eine einflüglige Tür mit Vortür . . . ., ferner ein geschnitzter hölzerner Konsoltisch (Blumen und Laubwerk) mit einer Tischplatte, welche mit giallo marmor furniert und mit Granit, Jaspis und Porphyr ausgelegt ist.

35. . . . Eine auf Papier purpurrot gestrichene Stube mit zwei Fenstern.

36. (Bibliothek.) Ein Fenster mit Doppelfenster, Laden und ordiniertem Fensterpaneel. Die Wände sind grün gestrichen auf Papier, welches lose über Leinwand aufgezogen ist.

37. Wände wie 36. In dieser Stube steht ein Tisch mit Mahagonifuß und Marmorplatte.

38. (Gartensaal.) Glastüren. Die Fensterwand ist boisiert und in derselben sind zwei Spiegel, jeder aus drei Stücken bestehend, schon stockig. Vor den Spiegeln sind weiß lackierte Tische mit Marmorplatten. Die übrigen Wände sind auf Papier grau bemalt mit gelben Friesen und

Blumeneinfassung, und haben ringsum Paneele. Die Decke hat gemalte graue Kassetten.

39. (Schreibzimmer des Prinzen.) Eine Stube mit weißer Papiertapete, lose auf Leinwand gezogen und mit goldverzierten Papierleisten eingefaßt, gemalte Decke und Fußleisten. Hier ist ein Spiegel zu bemerken, aus drei Hauptstücken und mehreren schmalen Friesstücken bestehend.

40. (Wohnzimmer des Prinzen.) Boisiertes, lilafarbenes, lackiertes Zimmer, weißer Ofen, ein aus drei Stücken bestehender Wandspiegel und mit gemalter Decke.

41. Boisiertes und lackiertes Zimmer, weiß mit gelben Friesen . . . .

II. Etage. 53. (Vorzimmer.) Die Wände sind grau gestrichen und in Felder geteilt.

54. In ihm befindet sich ein Spiegel aus vier Stücken mit vergoldetem Rahmen. Die übrigen Wände sind mit Papier beklebt, blau angestrichen, mit Girlanden eingefaßt und haben einen braunen Fuß. Die Decke ist gemalt. Der Fußboden ist parkettiert und besteht aus eichenen Friesen und Tafeln von Ahornholz. Ein Tisch mit Marmorplatte und ein alter weißer Säulenofen mit einer messingenen Heiztür.

55. Saal mit hellblauer Atlastapete, weiß durchwirkt, und zwei boisierten Fensterpfeilern mit zwei Spiegeln aus je drei Stücken und zugehörigen zwei Tischen mit Marmorplatte auf hölzernem Fuß, weiß lackiertem ringsum laufenden Paneel, parkettiertem eichenen Fußboden und gemalter Decke . . . . Die Drucker, Schilder und Zuziehknöpfe an den Türen sind von vergoldeter Bronze. Die Tür selbst weiß lackiert.

56. Saal mit bläulichweißer Atlastapete, welche mit gelben Blumen durchwirkt ist; zwei boisierten Fensterpfeilern mit zwei Spiegeln, jeder aus drei Platten und geschnitztem Rahmen bestehend, nebst zugehörigen weiß lackierten zwei Tischen mit Marmorplatten, ringsum laufendem Paneelwerk, parkettiertem eichenen Fußboden und einfarbig gemalter Decke.

57. Großer ovalrunder Saal mit erhöhter und in das Dach eingebauter Decke, welche von acht korinthischen Säulen aus Stuck unterstützt wird. Die Wände sind hellgelblich mit grauem Fries gemalt, die Decke mit Figuren (Psyche und Genien) nebst Blumengirlanden. Von den sechs Fenstern enthalten drei Fenster nach dem Garten zu Doppelfenster, die ebenso wie die anderen Fenster der II. Etage konstruiert sind. Über dem Hauptfenster sind noch Ochsenaugen, von denen die nach dem Garten zu ebenfalls mit Doppelfenstern versehen sind. Ferner sind vier Türen zu verzeichnen, sowie die in 55 und 56. Über diesen Türen sind Nischen, worin Sphinxe liegen. Endlich zwei Kamine von Stuckmarmor mit dergleichen Säulen

und Vasen. Eiserne Gitter, eiserner Rost, ein eiserner mit Messing verzierter Kasten. Zu beiden Seiten der Kamine sind Karyatiden von Stuckmarmor. Der Fußboden besteht aus eichenen Parketttafeln; übrigens sind hier weder Fensterladen, noch Paneele, noch Einfassungen.

65. Der Balkonsaal mit hellblau gewirkter Atlastapete. Der Fußboden ist mit eichenen Tafeln parkettiert. Rings um die Wände läuft Paneelwerk. Die drei zum Balkon führenden zweiflügligen Glastüren sind mit Doppelglastüren zu je acht Scheiben versehen und haben vergoldete Bronzedrucker, aufgesetzte Bänder, Kantenriegel und eingesteckte Schlösser. Die beiden Öfen sind alt, bestehen aus rauhen Kacheln und sind übermalt, auch mit alten eisernen zweiflügligen Türen versehen. Die beiden boisierten Fensterpfeiler enthalten zwei Spiegel, jeder aus vier großen Stücken und mehreren schmalen Friesstücken bestehend, nebst vier Wandleuchtern von Bronze mit einem Glasbehang. Der Balkon ist mit Zink abgedeckt und hat ein geschmiedetes eisernes Gitter.

66. (Bibliothekszimmer.) Mit boisierten Wänden, gemalter Decke und parkettiertem eichenen Fußboden. Die Wände weiß lackiert. Hier sind sechs Bücherspinde inklusive zweier Eckspinden, weiß lackiert mit Goldleisten, welche als Zubehör des Zimmers betrachtet werden müssen. Eines der Spinden am Fensterpfeiler hat einen Spiegel in der Tür und ein Schreibepult.

67. (Chinesisches Zimmer.) Mit Papiertapeten auf Leinwand gespannt, grau mit gelben Fliesen und farbigen Blumenstücken. Die Decke ist gemalt, der Fußboden parkettiert. Der Fensterpfeiler ist boisiert und an demselben ein Spiegel aus drei Stücken angebracht. Das ringsum laufende Paneelwerk ist, sowie die Boiserie des Fensterpfeilers, lackiert.

68. (Schlafzimmer.) Durch einen hölzernen Einbau nebst vier lackierten Säulen in das Hauptzimmer, einen Alkoven und zwei Nebenkabinette geteilt. Die Wände des Hauptzimmers und des Alkovens sind mit Zitz gespannt und mit Mahagonileisten von durchbrochener Arbeit bekleidet. Der Fußboden ist parkettiert, der Fensterpfeiler boisiert und die übrigen Wände haben Paneelwerk, ... außer der großen zweiflügligen Tür sind zwei einflüglige Türen zu den Nebenkabinetten, mit leichten, aufgesetzten Bändern, eingesteckten Schlössern und messingenem Drucker versehen, zu bemerken. Die Nebenkabinette sind mit grünen Papiertapeten ausgeschlagen, und in einem derselben steht der Ofen von weißen Kacheln. In diesem Zimmer ist ein befestigter Spiegel mit lackiertem Rahmen und zwei Branchen von Glas und Bronze vorhanden.

69. Boisiertes Zimmer mit vier Eckischen von Stuckmarmor. Die

Ofennische ist geputzt und gemalt. Die Boiserie marmorartig gemalt und lackiert. Über den Ecknischen sind Reliefs. Die Decke ist buntfarbig gemalt .. In den boisierten Wänden sind zwei Türen als Tapetentüren behandelt. Zu bemerken sind auch noch sechs Wandleuchter von Bronze mit Glasbehang.

Runder Gartensalon. Hat vorn sechs sandsteinerne Säulen mit korinthischen Kapitälen aus Stuckmasse, welche auf einem Unterbau von drei sandsteinernen Stufen stehen. Der Hinterteil ist massiv aufgeführt. Architrav-Fries und Gesims sind von Holz mit Ölfarbe gestrichen; auf dem Gesims stehen tönerne Palmetten. Die Attika und die Kuppel, von Holz konstruiert, sind ganz mit Zink bedeckt und haben vier Abfallröhren. Im Innern ist die Kuppelfläche blau mit Laubwerk gemalt, die Wände sind in Leimfarbe gemalt und mit Medaillons versehen, worin Figuren. Der Fußboden ist gedielt, mit eichenen Friesen . . ., zwei weiße Kachelöfen mit Vasenaufsätzen, welche von außen zu heizen sind. Zwischen den Säulen sind fünf große Glastüren, jede mit 16 Scheiben, wovon vier feststehende und die mittlere aufgeht, mit sechs aufgesetzten Bändern, Kantenriegel und eingestecktem Schloß. Zwei der übrigen Türen haben Luftscheiben . . .

Spreeflügel: 142 Fuß lang, 36 Fuß tief.

Hofflügel: 142 Fuß lang, 39 1/3 Fuß tief (massiv und von gleicher Bauart wie der Spreeflügel).

Der Pavillon daran: 27 Fuß lang, 39 Fuß tief (eine Etage hoch, sonst wie Anbau am Spreeflügel konstruiert).

Anbau am Spreeflügel: 27 Fuß lang, 36 Fuß tief (nebst einer Mansardenetage mit ganzen Walmen und Fachwerkschneidewänden. Die Zimmer sind sämtlich gedielt, die Decken gerohrt und geputzt und so wie die Wände geweißt).

Literatur- und Quellenangabe.

Zum Teil I.

1. Acta über Bellevue (Rep. XIV F. Berlin) des Kgl. Hausarchivs (aus den Jahren: 1785—1843).
2. Acta über das Kgl. Bau-Departement. Geh. Staatsarchiv Berlin.
3. Acta über das Hof-Bauamt. Geh. Staatsarchiv Berlin.
4. Acta Forstdepartement Kurmark. Geh. Staatsarchiv Berlin.
5. Pläne in der Ministerial-Bau-Kommission Berlin.
6. Pläne in der Kartensammlung der Kgl. Bibliothek Berlin.
7. Aquarell- und Kartensammlung der Kgl. Hausbibliothek Berlin.
8. Pläne des Schlosses Bellevue. In der Kgl. Schloß-Bau-Kommission. (Berlin, Kgl. Schloß.)
9. Rode, Aug.: Wegweiser durch Dessau. 1795—98.
10. Rode, Aug.: W. v. Erdmannsdorf. Dessau 1801.
11. Krieger, B.: Das Schloß Bellevue und sein Erbauer, der Prinz Ferdinand von Preußen. Berlin 1906.

Zum Teil II.

1. Allgemeine Bauzeitung. Wien 1868/69.
2. Adler, F.: Die Bauschule von C. F. Schinkel. Berlin 1869.
3. Berliner Architekturwelt: Schinkel. Berlin 1912.
4. Böttticher: C. F. Schinkel. Berlin 1857.
5. Borrmann, R.: Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. 1892.
6. Cassirer, K.: Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architektur-Theoretiker von 1650—1790.
7. Cohn-Wiener: Die Entwicklungsgeschichte der Stile. Berlin 1909.
8. Dohme, R.: Barock- und Rokokobauten in Berlin und Potsdam. 1874.
9. Eggers, F.: Erinnerung an Schinkel. Berlin 1867.
10. Genewein, A.: Vom Romanischen bis zum Empire. Leipzig 1911.
11. Geyer, A.: Die Bautätigkeit König Friedrichs des Großen. Berlin 1912.
12. Gruppe, O. F.: C. F. Schinkel. Berlin 1843.
13. Grimm, H.: Schinkel als Architekt. Preuß. Jahrb. 1874.
14. Gurlitt, C.: Geschichte des Barockstils in Deutschland. Stuttgart 1889.
15. Gurlitt, C.: Geschichte des Barockstils in Belgien. Stuttgart 1888.
16. Hinrichs, Th.: C. G. Langhans. Straßburg 1909.
17. Knobelsdorff: G. W. v. Knobelsdorff. Berlin 1862.
18. Kugler, Fr.: C. F. Schinkel. Berlin 1842.
19. Kania, H.: Friedrich der Große und die Architektur Potsdams. Potsdam 1912.
20. Kritische Anmerkungen. Berlin 1776.
21. Klopfer, P.: Von Palladio bis Schinkel. Eßlingen 1911.
22. Kunst und Künstler. Jahrg. 1905, 1909, 1910, 1912.
23. Levezow, K.: Friedr. Gilly. Berlin 1801.
24. Nicolai, Fr.: Beschreibung der Residenzstädte Berlin und Potsdam. 3 Bde. 1786.

25. Osborn, M.: Berlin. Berlin 1909.
26. Riedel, sen.: Nützliche Aufsätze und Nachrichten. 1790 bis 1806.
27. Riesenfeld, E. P.: F. W. Erdmannsdorff und seine Bauten. Berlin 1913.
28. Schelling: Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. 1807.
29. Schadow, G.: Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1849.
30. Schmitz, H.: Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1914.
31. Seidel, Carl: Die schönen Künste zu Berlin. Berlin 1828.
32. Seidel, Carl: Berlins Architektur in kunstwissenschaftlicher Hinsicht. Berlin 1830.
33. Seidel, Paul: Beziehungen Friedrichs des Großen zur bildenden Kunst. Berlin 1912.
34. Seidel, Paul: Friedrich der Große und die bildende Kunst. Berlin 1912.
35. Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig 1771.
36. Umständliche Beschreibung. Berlin 1785.
37. Wolzogen, A. v.: Schinkel 1864.
38. Wolzogen, A. v.: Aus Schinkels Nachlaß. 3 Bände. Berlin 1862.
39. Wallé, P.: Leben und Wirken K. v. Gontards. Berlin 1891.
40. Woltmann, A.: Die Baugeschichte Berlins. Berlin 1872.
41. Waagen, G. F.: Schinkel. Berliner Kalender. 1844.
42. Zahn, A. v.: Barock, Rokoko und Zopf. Zeitschrift für bildende Kunst. 1878.

Lebenslauf.

Am 11. Juni 1889 wurde ich, Hans Hackmann, in Berlin geboren — evangel. Konfession — als Sohn des Kaufmanns Hermann Hackmann und seiner Gemahlin Gertrud, geb. Klinsmann. Nach Absolvierung des Kgl. Wilhelmsgymnasiums von Berlin im Jahre 1907 besuchte ich erst zwei Semester die Handelshochschule ebendort und widmete mich dann nach einem halbjährigen Aufenthalt in St. Gallen (Schweiz) von 1909 bis 1914 dem Studium der Kunstgeschichte an den Universitäten München, Berlin und Halle a. S.

Die Promotionsprüfung fand am 2. März 1915 statt.

Während meines Studiums hörte ich Vorlesungen unter anderen bei den Professoren: Abert, Dessoir, Goldschmidt, Hildebrandt, Kekulé v. Stradonitz, Kretzschmar, Menzer, Riehl, Rintelen, Sandberger, Simmel, Stumpf, Voll, Waetzoldt, Wölfflin.

Für die vielfachen Anregungen schulde ich meinen hochverehrten Lehrern größten Dank, vor allem aber Herrn Prof. Dr. Waetzoldt, unter dessen wohlwollender Leitung und Förderung ich meine Universitätsstudien mit der vorliegenden Arbeit zum Abschluß bringen konnte.

Gedruckt in der Königlichen Hofbuchdruckerei von E. S. Mittler & Sohn,
Berlin SW 68, Kochstraße 68—71.